

Un Premio Nobel y su controversia entre poesía y política

A Nobel Prize and its controversy between poetry and politics

RESUMEN: En primer lugar, este ensayo esboza el desarrollo significativo y momentos decisivos en la obra de Handke. Destaca las orientaciones teóricas y biográficas que permiten comprender el papel especial de la obra de Handke en el contexto de la modernidad y la posmodernidad. Se presta especial atención a la concepción de Handke sobre el papel de la poesía frente a la política. En el contexto del discurso sobre las guerras en la antigua Yugoslavia, el autor adopta una posición decidida que lo confronta con la opinión de los medios de comunicación. Esta confrontación culmina con motivo de la concesión del Premio Nobel en 2019, la que desafía una reacción de Handke que retoma y al mismo tiempo condensa muchas de sus opiniones anteriores.

PALABRAS CLAVE: Peter Handke, Premio Nobel de Literatura, Literatura y política, ästhetisches Erzählen, medios de comunicación.

ABSTRACT: First, this essay outlines the significant development and turning points in Handke's work. It highlights the theoretical and biographical orientations that allow us to understand the special role of Handke's work in the context of modernity and postmodernity. Special attention is paid to Handke's conception of the role of poetry vis-à-vis politics. In the context of the discourse on the wars in the former Yugoslavia, the author adopts a resolute position that confronts him with the opinion of the media. This confrontation culminates on the occasion of the awarding of the Nobel Prize in 2019, which challenges a reaction from Handke that takes up and at the same time condenses many of his previous opinions.

KEYWORDS: Peter Handke, Nobel Prize for Literature, Literature and politics, ästhetisches Erzählen, media.

Rolf Renner

rolf.renner@googlemail.com

Universidad de Friburgo, Alemania

Traducción:

Olivia C. Díaz Pérez

Carlos César Solís Becerra

Recibido: 19/11/2020

Aceptado: 11/12/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

El dominio de la repetición:

Fundamentos de la obra de Peter Handke
El Comité del Premio Nobel describe a Peter Handke, galardonado en 2019, como uno de los “escritores más influyentes en Europa después de la Segunda Guerra Mundial” y destaca que “explora la periferia y la especificidad de la experiencia humana con genio lingüístico”. Esta fórmula, acertada pero ampliamente definida, se dirige a textos que inicialmente desafían cualquier clasificación general, y a un conjunto de obras que a menudo utilizan diferentes registros de la literatura del siglo XX con un desfase temporal y en deliberada demarcación de las tendencias imperantes de la época. También entra en juego la auto-dramatización. Un ejemplo de ello fue el ataque de Handke al Grupo 47 en 1969 - a través de una conferencia- dirigido contra la crítica literaria establecida y a autores como Heinrich Böll o Alfred Andersch. El joven autor los acusó de “impotencia descriptiva” y presentó textos y obras de teatro experimentales. Su principio rector era que la literatura se hacía con el lenguaje y que demostrar sus normas de funcionamiento era más importante que contar una historia. La obra *Kaspar* y el cuento *El miedo del portero al penalti* siguen este enfoque.

Posteriormente, Handke se orienta cada vez más hacia una pauta de modernismo clásico. Al igual que Hofmannsthal, Musil y Proust, busca la manera de hacer narrable el mundo tan diverso de la experiencia de la modernidad. *El momento de la sensación verdadera*, en particular, lo representa. Propaga una concentración radical en la percepción subjetiva que no rehúye transformar las percepciones cotidianas en imágenes de epifanía. Muchos de los

prejuicios contra Handke, que son comunes hoy en día, se dirigen a esta fase de su escritura. Se le acusó de “murmuración mítica”, así como de autorreflexión narcisista. En el discurso de la época, sus textos se atribuyen a una “nueva interioridad”, en definitiva, elitista y alejada de la sociedad. Sin embargo, tres años antes, el autor había sorprendido a sus críticos con un giro radical hacia la realidad social. Encontró su expresión en *Desgracia impenable*, donde describe con agudeza el lenguaje y los métodos de la represión social con motivo del suicidio de su madre.

Esta forma de crítica social se correspondía con una condena de la puesta en escena de lo político por parte de los medios de comunicación durante la guerra de Vietnam, que más tarde se intensificó de forma decisiva con respecto a la información occidental sobre la guerra de Yugoslavia. También determina los últimos textos de Handke como *Kali*, *La gran caída* y *La ladrona de fruta*, que, además de recurrir deliberadamente a la tradición literaria y a las formas narrativas históricas, despliegan un certero análisis de la evolución social moderna. En esta fase tardía de su obra, el autor pasa no sólo a variar lúdicamente sus estilos y temas de escritura anteriores, sino fundamentalmente también a ironizarlos. Al hacerlo, consigue una sorprendente serenidad que combina la intensidad de la observación con la compostura distante.

La llamada tetralogía, *Lento regreso*, *La doctrina de Sainte-Victoire*, *Historia de niños* y el poema dramático *Por los pueblos*, al que Handke vuelve a referirse en su discurso del Premio Nobel, habían marcado previamente dos líneas cuyo significado sigue desarrollándose en su obra tardía. En primer

lugar, una huella autobiográfica cada vez más clara en la escritura, que ya determina de forma encubierta el texto temprano de *Los avispones*, y, en segundo lugar, una orientación filosófica influida por la filosofía del lenguaje de Heidegger.

Lento regreso esbozó la línea biográfica que luego se extendió a *Mi año que pasé en la bahía de nadie*. Este texto combina la vida real del autor Handke con la historia y los nombres de sus personajes narrativos a modo de sobreescritura. La frontera entre la vida y la narración se vuelve tan permeable como el contorno del narrador. La fórmula “yo que digo que soy, pero no soy”, con la que Proust caracteriza la actitud narrativa de su *A la búsqueda*, también se aplica aquí (Proust 1963, 61; Keller 1991, 207s). De la misma manera, en la última obra *Siempre tormenta*, una historia familiar inventada se entrelaza con la real del autor. Algo comparable puede observarse en sus *Journalen*, anotaciones a modo de diario, y en los llamados *Intentos*, combinaciones casi experimentales de imágenes de situación pictórica con reflexiones, en las que la experiencia y la escritura también están directamente vinculadas.

El hecho de que para Handke la vida signifique escribir y que sólo la escritura le haga posible la vida es visible aquí como línea orientadora de su obra. Es tan simple como exigente, y sigue un patrón existencial que también determina la escritura de Kafka. A Handke le resulta cada vez más claro que este autor, al que en su día despreció como “el hijo eterno” (PW 94), proporciona el patrón básico de su propia vida.

La referencia a la filosofía de Heidegger, cuyo *Ser y Tiempo* se cita en el título de *La repetición* de Handke, tiene una con-

secuencia poetológica y vital en estas condiciones. Desde el punto de vista poético Handke se define precisamente no como un genio original, afirmación que se le atribuye a menudo de forma errónea, sino como un “maestro de la repetición” (GB 20). Se ve a sí mismo como un autor que quiere redescubrir la tradición literaria y hacerla efectiva de nuevo para el presente. *Kali*, *Don Juan* o *La ausencia* se orientan hacia el género del cuento de hadas, mientras que, en *La pérdida de la imagen*, *La noche de Moravia* y *En una noche oscura* las estrategias narrativas de la épica medieval se vuelven decisivas. No es la libertad del sujeto lo que está en el centro de este escrito, sino su vinculación a un orden determinado tanto en el contexto cultural como en el familiar. No es la inmediatez de la expresión sino la “escucha” de un lenguaje ya existente lo que ahora resulta decisivo. Este giro es trascendental. Conecta a Handke con los autores que cuestionan fundamentalmente la libertad del sujeto, con los posmodernos. Además, la historia le parece catastrófica. En una entrevista, habla de ella como un “demonio”. En consecuencia, la narración de la *La noche del Morava* responde también a la guerra étnica en la antigua Yugoslavia; la pérdida de imágenes enfrenta a sociedades de niveles en desarrollo cultural y técnico incompatibles entre sí. En *La gran caída*, la imagen de una modernidad que no puede superar sus contradicciones internas aparece con el trasfondo de la guerra de Irak.

De aquí parte la construcción de Handke de contramundos estéticos que cuestionan lo existente, como en *Kali* y *La ladrona de fruta*, una figura que elude todas las regulaciones sociales. Sin embargo, su capacidad de persuasión no la obtiene de la

coherencia de una historia o de las características psicológicas de la protagonista, sino únicamente a través del juego de la narración en sí. Esto demuestra su importancia una vez más a través de su capacidad de seguir transformando y reescribiendo la realidad y las experiencias de vida.

Dado que esta narración se desarrolla en las condiciones del mundo moderno, también se pregunta qué papel puede seguir teniendo el lenguaje en una sociedad determinada por los medios visuales. La monumental novela sobre la pérdida de imágenes o La pérdida de imagen o *Por la Sierra de Gredos* se convierte aquí en un texto clave. Describe cómo las imágenes transmitidas por los medios de comunicación amenazan con destruir nuestras propias imágenes; al mismo tiempo, intenta contrarrestar esta pérdida colectiva de imágenes con la percepción no distorsionada del individuo. Lograrlo es el objetivo que se propone Handke. “Qué difícil es ver. Y no hay escuela para ello; cada uno sólo puede aprenderlo por sí mismo, día a día, de nuevo. Pero entonces, en la contemplación, incluso el negro de las hojas muertas tiene ahora un brillo” dice Handke en *Felsenther morgens* (AF 539). Para este autor, escribir comienza como describir, y al seguir a Stifter se convierte en un observador y descriptor impresionantemente preciso de la naturaleza y los fenómenos naturales. Es precisamente esto lo que le asigna un lugar especial en la literatura contemporánea en lengua alemana.

Al mismo tiempo, los textos de Handke yuxtaponen repetidamente imágenes de la tradición pictórica o las imágenes cinematográficas de la modernidad con imágenes de la naturaleza. Se reproducen de forma

descriptiva, se vuelven a contar o se recuerdan. *La Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne en *La Doctrina de la Sainte-Victoire* (LSV 36), así como la reflexión sobre la pintura de paisaje que presentan allí Ruisdael (LSV 18, 118s.), pasando por Courbet (LSV 31-33) hasta Edward Hopper (LSV 19s.). Por último, cabe mencionar también *El Gran Bosque* de Ruisdael en *Historia del lápiz* (GB 214), *El día sombrío en la Bahía de Nadie* (MJN 629), la pintura *Vista de Delft* de Vermeer en los textos serbios (TD 22), *La representación de los sacramentos* de Poussin en *Ensayo sobre el cansancio* (VM 57) o de *Ruth et Booz* en *La ladrona de fruta* (VM 57). Sin embargo, la particularidad de esta remisión a las imágenes transmitidas es que éstas se vinculan en la narración con mundos pictóricos muy personales. Son imágenes que Handke percibe en sus viajes o en su entorno, que recuerda, imagina o anota en sus cuadernos (NB 34s). Así, al final, toda imagen narrada se convierte en un documento de sobreescritura, se desprende de la mera representación y se transforma en un signo de lectura múltiple. Handke habla explícitamente de sus “imágenes internas” (KG 28; Bürger 1983, 501); más adelante queda claro que estas imágenes también abren una dimensión biográfica: en *Bahía de nadie* las llama “imágenes de la infancia” (MJN 771). A esta conexión entre imágenes culturales e individuales le corresponde la construcción de la memoria en *A la búsqueda* de Proust. Es todo menos un mero juego estético, pues nos hace conscientes de que los contornos de nuestro yo surgen de una confluencia de memoria, experiencia e imaginación, que en definitiva consideramos nuestra vida.

A esta figura de reflexión le sigue también el tratamiento de la relación entre la

palabra y la imagen que caracteriza la colaboración de Handke con el cineasta Wim Wenders, especialmente en el proyecto cinematográfico conjunto, *El cielo sobre Berlín*. A Handke le impresiona el hecho de que las imágenes cinematográficas, en particular, puedan entrelazar lo imaginario y lo real, las imágenes interiores y exteriores. En la imagen, “el exterior y el interior pueden fundirse en algo tercero”, dice en *La pérdida de la imagen* (BV 745; cf. también GU 85). No es casualidad que las últimas obras de Handke, que se han calificado de posdramáticas, tampoco apunten al lenguaje, sino al poder de la realización escénica y pictórica, y al hacerlo se orienten repetidamente hacia las imágenes cinematográficas.

Dado que los textos narrativos de Handke también se apoyan decisivamente en las imágenes y en las pruebas visuales espontáneas, a veces eluden la lógica discursiva de la interpretación. En cambio, siguen una técnica narrativa de transformación permanente y de interconexión sistemática, lo que lleva a que los segmentos individuales del texto puedan abrir campos de referencia completamente diferentes. De este modo, también desarrollan una cercanía con Proust. Además, los textos individuales de la obra completa resultan ser elementos de un metatexto global, que utiliza un stock limitado de piezas narrativas para producir constelaciones textuales siempre nuevas. En estas condiciones, la lectura se convierte no sólo en el desciframiento de un texto de lectura múltiple. Más que eso, también se convierte en un desciframiento de lo que nos determina. El hecho de que esta experiencia se mantenga presente en la secuencia de sus obras es el logro especial de la escritura de Handke.

El discurso público sobre la entrega del Premio Nobel a Peter Handke

Con motivo de la concesión del Premio Nobel a Peter Handke, la tragedia de la guerra entre las etnias de la antigua Yugoslavia se repitió en la farsa de un discurso público sobre la guerra. Al principio, la crítica anglosajona marcó la pauta. *El New York Times*, en el que Aleksandar Hemon califica a Handke de “Bob Dylan de los apologistas del genocidio”, transmitió a uno de sus críticos lo siguiente como supuesto comentario de Handke: “Pueden meterse sus cadáveres por el culo” (Hemon 2015). Este drástico comentario fascinó al resto de la prensa, que lo repitió con gusto. Pero la supuesta cita era una falsificación de hace casi veinte años del *Irish Times* del 3 de abril de 1999. La difícil situación de la fuente a la que aducía el SPIEGEL no existió en absoluto: hay tomas filmicas sobre la discusión pública de entonces y participantes cuestionables.

Llama la atención que los críticos periodísticos de Handke no hayan mencionado lo mismo que su texto *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia*. Se trata precisamente de ellos mismos. Allí, el autor critica explícitamente la forma de informar de los medios de comunicación occidentales, que redujeron los complejos conflictos étnicos de la disuelta ex Yugoslavia a presentar repetidamente a Serbia como la única culpable. Esto no es en absoluto nuevo. “Serbia debe morir” ya había sido formulado por la propaganda austriaca en 1914 (Bittermann, 2000).

Para los que no tuvieron que sufrirla, la nueva guerra serbia se convirtió también en un debate periodístico sometido a sus propias leyes y cuyas imágenes e informa-

ciones se instrumentalizaron políticamente. Era difícil separar la información de la sugerencia, especialmente en el caso de las imágenes. Aquí es donde entra la crítica de Handke. En *Preguntando entre lágrimas* cita a un portavoz de la agencia de medios Saatchi & Saatchi: la “era de la información ha terminado”, proclama, “necesitamos un contexto que dé sentido a la información” (UT 157; Wagner 2010, 265).

Handke ya había criticado los rituales periodísticos y las puestas en escena de los medios de comunicación en los reportajes sobre el acuerdo de paz en Vietnam. Sin embargo, ahora provoca deliberadamente a la prensa y le recuerda su responsabilidad. Distingue explícitamente entre los reporteros sobre el terreno y los que considera que apoyan principalmente la visión occidental de forma propagandística. Porque para él “la primera víctima de la guerra [...] es la verdad” (UT 23), en su texto contrasta sus imágenes de prensa, y de eso se trata la discusión actual, con las imágenes de paz detrás del frente serbio. No se trata de un sentimentalismo reaccionario ni de un mero deseo de superar los “estándares mediáticos arraigados” mediante la “sensibilidad del lenguaje y las imágenes” (WR 69). Por el contrario, señaló explícitamente: “Mi trabajo es diferente. Para sostener los hechos malos, de acuerdo. Para la paz, sin embargo, es necesario que haya algo más, que no es menos valioso que los hechos (WR 159)”. Handke se apoya en el “otro fundamental de la poesía” como contraimagen necesaria de la “cadena de calamidades” de la “historia del siglo” al no continuar la guerra en un texto discursivo (WR 157). Esto no es en absoluto ingenuo, sino una figura de pensamiento que la

Teoría Crítica también había desarrollado a partir de la experiencia del Holocausto (Adorno GS-7, 158 y ss.). El autor subraya explícitamente que su texto es una “narración” y su lógica interna es diferente a la de un reportaje periodístico. Sigue la utopía de una coexistencia pacífica de los grupos étnicos en un Estado federal organizado, que él considera finalmente destruida por la guerra de los Balcanes.

En el proceso, formuló repetidamente dudas sobre su propia actitud. En *Apéndice de verano* sobre el viaje a Serbia y con la destruida Višegrad como trasfondo y en donde ya no hay más minaretes, ya no le parece posible volver a las imágenes poéticas. En el siguiente texto *Preguntando entre lágrimas*, se horroriza ante el “nihilismo total de las expulsiones mutuas [...] la expulsión sin reparos de musulmanes y croatas por parte de éstos y de los serbios mayoritarios” (UT 97). Su clara declaración en 2006 de que Srebrenica fue el “peor crimen contra la humanidad cometido en la Europa de la posguerra” responde a estas percepciones (Müller 2006). Este autor no ridiculiza a las víctimas bosnias, ni relativiza las acciones serbias, como le acusan sus críticos. Pero sí critica la forma en que el periodismo escenifica a las víctimas y, a su juicio, apoya sobre todo la visión occidental de la guerra.

Esta visión de las cosas, sin embargo, requiere una clasificación en un discurso específicamente alemán. Incluso en el debate sobre las consecuencias del 11 de septiembre, los alemanes habían exigido una aceptación de la alteridad con base moral como respuesta necesaria a la culpa de las potencias coloniales europeas y, en el caso de Alemania, a la culpa histórica del fascismo. Sin embargo, en la discusión sobre

esto, fueron principalmente ellos los que olvidaron que el cambio de actitud hacia la Guerra de los Balcanes y el cambio en el discurso político imperante también habían surgido de la manipulación de una producción mediática.

Una imagen en particular adquirió una importancia central: En su obra *Die Fahrt mit dem Einbaum*, Handke se refiere a una foto tomada por la agencia británica ITN el 5 de agosto de 1992, en la que se ve a hombres demacrados detrás de alambradas (FE 98). El reportero Gutmann recibió el premio Pulitzer por ello, y tres días después el *Daily Mirror* proporcionó un contexto interpretativo para la imagen: publicó el titular “Belsen 92” (Deichmann 1999, 229). Al final, las consecuencias llegaron hasta el Parlamento alemán, donde el Ministro de Asuntos Exteriores y el de Defensa se refrieron al cuadro. La frase “Nunca más la guerra desde suelo alemán”, que había sido válida hasta entonces, fue sustituida por la fórmula “Nunca más los campos de concentración”. Los medios de comunicación y los políticos lo retomaron, y el bombardeo de Belgrado con participación alemana y sin mandato de la ONU también parecía justificado, ya que la justificación de la entrada de Alemania en el esfuerzo bélico de la OTAN se basaba en la referencia histórica a los campos de concentración alemanes (Renner 2019, 334). Esto último parecía tan obvio que, en el esfuerzo de la prensa escrita por apuntalar la imagen con la historia, el discurso periodístico cobró vida propia y posteriormente continuó en el discurso de los intelectuales alemanes. Hubo una llamativa conformidad voluntaria de la mayoría de los medios de comunicación, que no se consideró autocrítica

hasta muy tarde, cuando quedó claro que el supuesto campo de concentración de Omarska no aparecía aquí y que la fotografía no podía tomarse en absoluto como prueba de un campo cercado: se había planeado. Las investigaciones en este sentido no pueden ser refutadas (Deichmann 1999, 228-258).

Sobre todo, esto demuestra de forma concluyente que las objeciones de Handke a la información predominante sobre Serbia tenían una base fáctica. No cuestionaron los hechos, pero objetaron, con razón, las representaciones truncadas y los juicios prematuros, que no pocas veces se apuntalaron con material visual inapropiado. Se trataba también de una puesta en escena que, si se sigue el pensamiento de Agamben, convertía a las víctimas de la violencia real de nuevo en víctimas a través de la violencia de los medios (Agamben 2002). Con razón, pues, Handke se refiere explícitamente a esta supuesta imagen del campo en su *Fahrt im Einbaum* (FE 98), y con razón la WDR, que investigó la génesis de ésta y otras imágenes, tituló así su documental sobre la primera intervención bélico alemana después de 1945: “Comenzó con una mentira” (Angerer/Werth 2001).

Historia de vida y obra en un contexto social

El tratamiento de Handke sobre Serbia tras la disolución de la antigua Yugoslavia marca un momento decisivo que cambia fundamentalmente la vida y la obra del autor (MJN 158). Cuando este último se convirtió en el centro de una crítica pública que ciertamente provocó pero que probablemente no esperaba de esta manera, pareció repetirse la imagen principal de su

papel como escritor en el discurso público después de 1966.

En aquel momento, se basó en las reservas de Handke sobre el papel del hasta entonces dominante Gruppe 47, del que surgió también casi toda la crítica del feuilleton alemán. En aquella época, todos los autores de la literatura de posguerra se enfrentaban a nuevas cuestiones sociales. Por un lado, Allen Ginsberg comentaba la actual “explosión de felicidad” en Estados Unidos, que iba a tener lugar con el popular psicofármaco LSD, y se mostraba impresionado por la nueva civilización pop y kitsch. Por otra parte, autores como Enzensberger, Lettau y Weiss participaron en un acto pedagógico contra la intervención estadounidense en Vietnam durante la reunión del grupo, donde también intervino Susan Sontag. Ellos y otros acabaron impulsando una politización de la literatura, que hizo estallar el consenso del grupo en 1968 (Zimmer 1966, 17 ss.).

En el caso de Handke, esto le llevó, por un lado, a perfilar cada vez más su propia postura y, por otro, a la autocrítica y la duda, que más tarde se plasmaron en textos narrativos y dramáticos. *La noche de Moravia*, *Siempre tormenta* o *El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra* son ejemplos de ello. Al enfoque de la realidad social reflejado en *Desgracia impenable* le sigue ahora un examen de la realidad política. Contornea la tensión entre el mundo real y el poético que se ha tratado una y otra vez en textos anteriores, pero se sitúa en un contexto más complejo. Por un lado, porque la opinión pública y publicada sobre la actitud adecuada de Occidente hacia Serbia, que comenzó a imponerse después de 1996, sólo fue posible sobre la

base de un cambio de discurso entre los literatos e intelectuales alemanes, que no se completó hasta el año 1989. En segundo lugar, porque la formación del discurso público en la sociedad mediática desarrollada estaba sujeta a sus propias leyes. Parece una ironía de la historia que este mismo hecho haya determinado también la renovada discusión pública sobre la actitud de Handke hacia Serbia con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura 2019. Esto radicalizó las críticas y tomó la forma de una “cacería” (Melle 2019). La autocrítica de los medios de comunicación formulada después de la primera ola de discusión parecía haber sido olvidada, ahora se producían confusiones de hechos en parte cuestionables y en parte absurdas, así como lecturas erróneas demostrables de los textos de Handke (Stokowski 2019; Bremer 2019), las declaraciones conscientes de los problemas eran la excepción (Assheuer 2019; Müller 2019).

Con su mirada hacia la guerra de Yugoslavia, Handke dirige, ya en la introducción de *Un viaje de invierno*, la atención hacia las peculiaridades del discurso público mediado por los medios de comunicación. Allí también aborda de forma fundamental y crítica el contenido de verdad de la información en la era de los medios de comunicación (WR 56). Además, su compromiso con Serbia tiene también consecuencias poetológicas, porque retoma y refuerza dos pautas que siempre han determinado su propia escritura (WR 69). Por un lado, la recodificación autoficcional se remonta a la historia de su familia, perteneciente a la minoría eslovena de Carintia. En él, el autor encuentra coordenadas de su propia vida que ya conformaban *La repetición*, pero

que ahora podrían relacionarse con el actual conflicto de Occidente con Serbia. Por otra parte, la disonancia fundamental entre la visión poética del mundo y la escritura, la imagen mediática de la realidad y la historia vivida, llega a su punto álgido.

Un ejemplo de ello es el texto *En torno al gran tribunal*, en el que la *Vista de Delft* de Vermeer se convierte en un contra-diseño de un sistema político imperante que intenta hacer incuestionables sus acciones en términos legales y mediante el recurso a los modernos medios de comunicación (RGT 21, 35). Las imágenes y los *leitmotifs* desarrollados en la confrontación con la guerra de Serbia y su revalorización jurídica por el Tribunal Internacional de Justicia organizan también posteriormente las obras y los textos de Handke. Temáticamente, son reconocibles en *Fahrt im Einbaum* y *La noche del Morava*. Al mismo tiempo, ya sea como referencias o citas, estas imágenes recorren todos los textos posteriores, hasta *La ladrona de fruta*. La pérdida de imágenes, en particular, describe constelaciones sociales que recuerdan a los Balcanes antes, durante y después de la guerra. Además, estas referencias a Serbia están estrechamente vinculadas al tema general de la historia, que adquiere un papel central no sólo en los textos y adaptaciones cinematográficas de *La ausencia* y *Los hermosos días de Aranjuez*, sino especialmente en los textos críticos de la civilización como *Kali* y *La gran caída*. El ensayo *Una vez más para Tucídides* resulta ser el texto principal para interpretar esta referencia alternante.

El mencionado cambio de discurso en la discusión pública de los intelectuales alemanes, en cuyo contexto hay que situar el especial papel de Handke, revela dos regis-

tros claramente diferenciados. La primera, de 1945 a 1989, marca un modo de escritura que buscaba unir la estética y la moral, girando en torno a la historia alemana y la culpa alemana en la historia. Esta culmina en una controversia literaria alemana, primero sobre el papel de la vanguardia y luego sobre la responsabilidad moral de los autores en la antigua RDA, y finalmente en el debate de Paulskirchen sobre el tratamiento literario e intelectual del tema del Holocausto y la culpa alemana (Jaspers 1946; Anz 1995, 9, 80; Schirmacher 1999; Brumlik 2000).

Este intento de paralelismo entre el discurso estético y el político siguió los pasos de Sartre. Preparó el giro estético y político de 1968 y se radicalizó con él al mismo tiempo. El desarrollo del trabajo de Peter Weiss y Hans Magnus Enzensberger es un ejemplo de ello. Abarca desde el primer tratamiento de Weiss sobre Auschwitz hasta la lectura subversiva de Enzensberger de la historia alemana en *El hundimiento del Titanic*, donde los lugares y fechas “La Habana 1968” y “Berlín 1977” marcan los cambios y decepciones de la izquierda alemana.

De todas las cosas, es este entrelazamiento del discurso estético y político lo que en última instancia se convierte en un problema en una sociedad que ha sido moldeada por los medios de comunicación. Esto también se aplica a las habituales referencias al pasado alemán en el discurso político. También es cierto para ellos que las recodificaciones históricas, al igual que los signos de la política, la literatura y el mundo de las mercancías, ya no pueden distinguirse entre sí porque la propia información se ha convertido en una mercancía.

Aparte del hecho de que la visión mediada por los medios de comunicación produce en el espectador una reacción diferente a la de la experiencia inmediata (Habermas/Derrida 2004, 52 ss.), el juicio de la audiencia a menudo no resulta del acontecimiento por sí solo, sino sobre todo de la forma particular de su mediación comunicativa (Borradori 2004, 75). Especialmente en la evaluación de los conflictos bélicos como el de Serbia, la construcción mediática de la realidad observada por Niklas Luhmann ganó importancia y se volvió cada vez más decisiva. Quedó claro que la “verdad” y la “información” tienen un valor diferente en los medios de comunicación. Para los medios de comunicación, no se trata de distinguir entre lo verdadero y lo falso, sino únicamente de información o no información (Luhmann 1996, 36, 44). La verdad se convirtió en un mero complemento de la información en los medios de comunicación de masas (Luhmann 1996, 64 ss.).

Esto se hizo evidente en 2001 con el ejemplo de otro acontecimiento: en el tratamiento periodístico y mediático del atentado terrorista del 11 de septiembre. Se demostró que el cambio en la norma del discurso público estaba directamente relacionado con la interrelación entre los medios impresos y los visuales. Era evidente que el poder de las imágenes adquiriría un impulso propio y deslegitimaba el juicio racional tanto como la observación directa. Esto es precisamente lo que toca el tema principal del texto de Handke *La pérdida de la imagen*, que siempre ha determinado una escritura para la que la imagen obtenida de la contemplación se convirtió en el elemento central del proceso poético. Ahora el autor se enfrenta al hecho de que el discurso

público, junto con la moral y para contornear sus posiciones políticas, se apoya repetidamente en la supuesta irrefutabilidad de las imágenes.

Esto fue especialmente evidente en Alemania a través de un discurso sobre Serbia basado en la imagen. Al final, convirtió en belicistas incluso a los que hablaban en nombre de la razón ilustrada. Handke, por su parte, señaló este hecho de forma totalmente partidista al equiparar la opinión del filósofo Jürgen Habermas con la de los medios de comunicación que rechazaba (GT 18; Wagner 2010, 262).

Esta constelación llegó a su punto álgido con una mayor diferenciación del discurso público, directamente relacionada con la difusión digital de la opinión pública y el aumento de la información basada en imágenes. Esto podría reaccionar y evaluar los acontecimientos políticos casi en tiempo real. La guerra también se convirtió en una guerra mediática. El hecho de que las partes enfrentadas también emplearan agencias de comunicación como *Ruder Finn Public Affairs* para difundir su visión de las cosas a la opinión pública exacerbó esta situación (Wagner 2010, 265; Lengauer 1998, 353-370). En la introducción de *Un viaje de invierno*, Handke no sólo aborda estos desarrollos, sino que los conecta con una reflexión crítica que tiene que ver con el contenido de verdad de la información en la era de los medios de comunicación. «¿Qué se sabe, cuando sólo se tiene la posesión del conocimiento antes de todo el trabajo en red y en línea, sin ese conocimiento real que puede surgir únicamente mediante el aprendizaje, la mirada y el aprendizaje? ¿Qué sabe uno que, en lugar de ver la cosa, sólo ve su imagen, o, como en los telediarios, una

abreviatura de una imagen, o, como en el mundo de la red, una abreviatura de una abreviatura? (WR 56)”

La transformación de lo político en el “otro fundamental de la poesía”.

Como participante del discurso público, en el prefacio y el epílogo de su diario de viaje desde la República Srpska, creada por el Tratado de Dayton, Handke se concentra, inicialmente en criticar la información anti-serbia de los medios impresos occidentales y también el compromiso de otros autores e intelectuales con los croatas y los musulmanes bosnios. Básicamente, quiere cuestionar las imágenes enemigas desarrolladas por los medios de comunicación contra “los serbios”. Tenía poderosos oponentes en *Le Monde*, *FAZ* y *Spiegel*. Resultó que nadie allí estaba dispuesto a cuestionar el modo y la calidad de sus propios informes. En cambio, se formó un amplio frente de rechazo contra Handke, desde los medios de comunicación burgueses hasta los de izquierda. La acusación de demagogia lanzada contra *Justicia para Serbia* fue finalmente adoptada por la mayoría de los medios de comunicación impresos. Esto se combinó con ataques personales. Handke fue acusado de negar la masacre de Srebrenica, en el *Tagespiegel* Hans-Christoph Buch lo situó en compañía de autores cercanos al fascismo como Ezra Pound y Louis-Ferdinand Céline. Por último, en el *Standard* del 14 de mayo de 1999, Hans Rauscher calificaba al “reincidente contra el pensamiento humano” el nivel de los trivializadores del Holocausto y le acusaba de haber alcanzado “la podredumbre moral-intelectual de aquellos intelectuales que alababan a Stalin y Mao por haber creado un ‘hom-

bre nuevo” (Gritsch 1999, Colbin 1999; Reinhardt 1999). Este debate público encontró una nueva culminación con motivo de la prevista concesión del Premio Heine en 2006, lo que llevó a Handke a seguir la postura de Zola con la fórmula “Je refuse” y a insistir en la continua reivindicación de la literatura como crítica de lo político (Wagner 2010, 268; Handke 2006).

La muy criticada participación de Handke en el funeral de Milošević demuestra que el intento de contrarrestar el discurso político con negaciones específicas, o incluso con simples signos, estaba destinado a fracasar en esta situación. Aunque esta apariencia ostentosa no puede considerarse en absoluto como una apreciación o incluso una aceptación de las acciones serbias en la guerra, dio lugar a interpretaciones erróneas. En el fondo estos no estaban justificados, pero eran previsibles. El hecho de que ninguno de los críticos abordara el contenido del recién publicado texto de Handke marca la fatal esquematización del debate público (Kastberger 2009, 62-64). Handke pudo preverlo; tuvo que contar con el hecho de que su presencia en última instancia hacía fracasar la pretensión de la iluminación (Brokoff 2011, 61-88; Sexl 2011, 89-106).

La provocadora afirmación del autor “Nadie sabe lo que pasa en Kosovo, porque nadie puede entrar [...] Los refugiados dicen todos lo mismo. Por lo tanto, ¿tiene que ser creíble?” (Reinhardt 1999) deja claro que sus textos serbios ciertamente se comprometen con el discurso público y también adoptan una posición política más allá de la consideración crítica de los medios (Brokoff 2011, 66). *Despedida del soñador del noveno país* de 1991, escrita antes de

la guerra, *El viaje de invierno* publicado en 1996 y *Apéndice de verano* del mismo año, por último, *Preguntando entre lágrimas*, el informe sobre el viaje de Semana Santa de 1999 y el texto *En torno al gran tribunal* de 2002, que informa sobre un viaje a La Haya en 1998, lo expresan de diferentes maneras. Estrechamente relacionada con esto está la obra *El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra*, cuyos ensayos para el estreno tuvieron lugar en Viena después del viaje de Semana Santa y todavía durante la operación de la OTAN “Operación Fuerza Aliada” del 24 de marzo al 10 de junio de 1999. Por último, los *Kuckucke von Velika Hoća* ofrecen imágenes de Kosovo, que se convirtió en el escenario de un enfrentamiento entre serbios y albaneses que provocó la intervención de la OTAN.

Las ideas políticas y las imágenes poéticas están estrechamente vinculadas. *Despedida del soñador* se centra en una imagen de Yugoslavia con la metáfora de la “Novena Tierra”, que está estrechamente vinculada a los recuerdos de Eslovenia de Handke y a su fantasía simultáneamente política y poética de la otredad de los Balcanes (WR 86s.). *Un viaje de invierno* contrasta la cobertura mediática de la guerra en Serbia y lo que Handke considera prejuicios evidentes de la prensa internacional con una descripción poética del interior de Serbia. La primera parte del libro, que se caracteriza por una aguda crítica a los medios de comunicación, es sin embargo una narración y no un simple informe de hechos. La segunda parte, sin embargo, ya presagia lo que luego también determina el *Apéndice de verano*: A la vista de los paisajes destruidos por la guerra, ciertamente tiene dudas sobre su proyecto de un contraproyecto poético a

la información de los medios de comunicación sobre la guerra (SN 188). Sin embargo, el texto de *Preguntando entre lágrimas*, escrito durante los bombardeos aéreos en el transcurso de la llamada guerra de Kosovo, formula, al igual que *En torno al gran tribunal*, un nuevo ataque a la información de los medios de comunicación occidentales y a la política de Occidente hacia Serbia, y finalmente también a las actividades del Tribunal Internacional de Justicia de La Haya (RGT 21, 35).

La historia de Dragoljub Milanović es el último de los textos serbios que aborda un acontecimiento que Handke considera emblemático de la revalorización jurídica de la guerra de Yugoslavia. Un tribunal serbio condena a diez años de prisión al ex director de la emisora RTS por no haber evacuado el edificio de la emisora y por la muerte de dieciséis empleados durante el ataque de la OTAN. En cambio, el bombardeo de este edificio civil fue calificado por el Tribunal Yugoslavo de La Haya un año después como “error”, pero no como crimen de guerra (GDM 6f.). El tenor de esta historia sigue la crítica fundamental de Handke al Tribunal de La Haya, como escribió más tarde en su *En torno al gran tribunal* (DFE 91, RGT 30s.). Al mismo tiempo, encuentra sus paralelos con la condena de Novislav Djajić Lovis por un tribunal alemán, que constituye un episodio central en la obra del *Banquillo* (RGT 52, 56s., 539). En opinión de Handke, en este juicio no se valoraron adecuadamente los hechos que podrían haber llevado a la exoneración del acusado. Así lo demuestra, en su opinión, el hecho de que el Tribunal Internacional de Justicia hable de tropas regulares serbias a las que supuestamente pertenecía Lovis,

mientras que el tribunal alemán calificó el incuestionable crimen de guerra como una acción de fuerzas armadas libres.

En este contexto, cobra importancia que la actitud señalada por Handke en su texto *Las Tablas de Daimiel. Un informe de testigos en el juicio de Slobodan Milošević* que también se encuentra en *Preguntando entre lágrimas* y en *En torno al gran tribunal*, ciertamente tenía justificación legal. Esto es especialmente cierto para la evaluación del papel de Milošević. Con razón, Handke criticó algunas de las orientaciones jurídicas del Tribunal de La Haya, en particular la aceptación de una “empresa criminal conjunta” (ECJ), que supuestamente establecería la responsabilidad de Milošević y no de los comandantes locales por la masacre de Srebrenica, una conclusión a la que luego en última instancia no sólo no llegó el Tribunal, sino que planteó dudas razonables (DT 25, 34; TPIY: Karadžić, caso no. IT-95-5/18-T, párrafo 3460, p. 1303 y nota 11027). Aquí, la actitud del autor y observador Handke es reveladora. Para él, un “detalle significativo”, tal como lo entiende LeGoff, adquiere más evidencia que una sentencia basada en dicha construcción jurídica. Un gesto mímico de Milošević le muestra la realidad de las estructuras de poder de los Balcanes de la época. Le hace cuestionar fundamentalmente el supuesto jurídico básico de la responsabilidad única, que juzga en última instancia como un defecto ideológico (DT 18) (DT 32).

Sin embargo, la crítica presentada en *En torno al gran tribunal* sigue un esquema binario, que no prevalece en todo momento, sino que se modifica en el relato del viaje a Serbia y en textos posteriores. Incluso *El viaje en el banquillo*, que -en consonancia con

el reportaje sobre el viaje a Serbia- prolonga algunas de estas líneas, contribuye a diferenciar los “malos hechos” a través del discurso poético con el juego discursivo que escenifica. *Las tablas de Daimiel* y los *Kuckucke von Velika Hoća* siguen en esta línea cuando, como una continuación de *Viaje de verano*, yuxtaponen las imágenes de la guerra con un mundo cotidiano poéticamente transfigurado, en parte serio, en parte irónicamente roto.

En estas condiciones, no se puede invocar fácilmente la suposición de que la naturaleza problemática de *El viaje de invierno* de Handke, así como de *Apéndice de verano*, no reside tanto en su juicio político como en su lenguaje y perspectiva totalmente ambivalentes. Esto es aún más sorprendente cuando, en contraste con estos textos, se considera *El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra*. Allí, los dos directores de cine, enfrentados a una situación compleja, renuncian al final a su proyecto cinematográfico conjunto sobre la guerra de Yugoslavia. No consiguen convertir su percepción de los hechos en una historia agradable para el público, en la que todo sucede “agradablemente en orden” (EF 123).

Aunque *La noche del Morava* crea una geografía imaginaria, también, al igual que el texto sobre *Velika Hoća*, es al mismo tiempo un libro sobre Yugoslavia, los Balcanes o Europa, que en cada punto transgrede las coordenadas políticas (Fetz 2009, 199). No es casualidad que la descripción de la región desempeñe un papel central, que ya había aparecido en el anterior cuaderno de viaje serbio de Handke como “epítome del tranquilo y pacífico centro del continente europeo” (UT 60s.). En la Semana Santa

de 1999, el autor tuvo la impresión de que “estos aldeanos de aquí son incapaces de comprender las noticias de la guerra; pero como tienen que creer en ella, su vida cotidiana también se vuelve irreal con esta dicotomía irreal” (UT 63).

En el texto de *Kuckucke*, el reportero despliega imágenes comparables, pero contextualizadas de forma diferente. Esto comienza con el hecho de que el contra-discurso de lo político y las consignas del periodismo no son ahora agresivamente rechazadas, sino que son usadas lúdicamente.

Sólo por esta razón, es para poner a un lado *el Apéndice del Kuckucke del Apéndice de verano a un viaje de invierno*. Ambos retoman una fantasía del Epílogo de *El viaje de invierno*, que conjura un “desvío hacia otra historia” que podría oponerse a la “cadena de desastres” de la “historia del siglo” (WR 157).

Lo que parece significativo aquí es que esta renovada “reescritura” es posible únicamente a través de la retrospectiva de la escritura y está “marcada por la reflexión” (Höller 2009, 206), a pesar de que el autor encuentra una situación política en Albania comparable a la de los serbios en Bosnia-Herzegovina, porque la población tiene que vivir en un “estado extranjero” (KVH 7). Pero también aquí los datos políticos se superponen a los nombres y signos de una geografía mítica. De este modo, el texto sigue un doble movimiento significativo que resulta de la lectura y relectura de los hechos a los que se refiere. En primer lugar, la “Desaparición de la lengua de los vencidos” (Höller 2009, 208) cobra sentido en una observación que también se encuentra con motivo del borrado de la escritura cirílica en el episodio de Porodin

de *La Noche del Morava* (MN 100, 521). La lectura cartográfica del autor se convierte en una lectura criminalista de un cambio de registro cultural y político (Höller 2009, 209) y la posdata no oculta la pérdida del lenguaje y los traumas que caracterizan a los habitantes de la zona; es un pasaje que con razón ha sido remitido al espacio narrado de *Los avispones* (Höller 2009, 217).

Pero al mismo tiempo, el texto, que también demuestra el fracaso de la investigación periodística de las causas, evalúa (KVH 8f., 44f., 46; Höller 2009, 211), los cambios de registro culturales en la zona albanesa-serbia como una “polifonía” y lee en el presente los signos de un posible futuro. Se ponen de manifiesto a través de la “fuerza descubridora de la narración”, que se dirige inicialmente al jardín oculto de Vekoslav, al proyecto de un hombre que, por lo demás, sólo aparece en la comunidad del pueblo como un “medio y sin futuro” (KVH 69; Höller 2009, 214).

Se condensan en el cruce del puente de Mitrovica, donde una imagen casi utópica se abre a la vista de la parte albanesa tras apartar los rollos de alambre de espinillo: La “paz tenía su razón -estaba en el aire y era tan evidente-” (KVH 26s.).

Es significativo para este otro texto serbio que esta imagen esté libre de patetismo y romanticismo social. La concentración en los Kuckucke abre un contramundo a Rambouillet, el lugar de la toma de decisiones políticas, descrito con humor y no sin autoironía: es una “verdadera reunión o consejo mundial de cucos” (KVH 39). Al mismo tiempo, la gran utopía política es sustituida por una visión de las cosas simples, que guía la narración y al mismo tiempo asegura que no se sobrevalore. El

“sin sentido”, como señala el hombre que regresó a Francia, “sigue teniendo un efecto, una parte duradera y perdurable; al menos, ahora y ahora, en mí. Y por eso quiero transmitirlo, aquí y aquí” (KVH 97; Höller 2009, 219).

Esto capta el núcleo poético hacia el que se dirigen en última instancia todos los textos sobre Serbia. Por eso es significativo que el discurso de Handke en el Premio Nobel 2019 se centre por completo en la noción de la autonomía de lo estético. No sólo confronta su texto con el discurso público, sino que al mismo tiempo lo rechaza. No es casualidad que se refiera al antiguo borrador estético de *Por los pueblos*. En una situación de ataques punzantes y muy personales contra él como ganador del premio, marca sin reparos el núcleo interno tanto de sus orígenes como de su escritura. En un doble movimiento característico, este recuerdo radical recurre a los textos -también se menciona *Desgracia impenable* - y a los recuerdos auténticos de la infancia, la familia y el hogar en partes iguales. Al mismo tiempo, su memoria vincula los signos culturales, las referencias al texto de Parzival y los signos de la naturaleza. Estos, que son también el punto de partida de la escritura, se determinan como guía de la vida. “La naturaleza es la [...] única promesa válida” formula el personaje Nova de *Sobre los pueblos* cuando habla del diseño de su mundo (ÜD 97). Resulta irónico que en 2019 el patetismo de este personaje se convierta no sólo en un discurso necesario, sino en el último contradiscurso posible de una discusión pública que una vez más lleva la guerra a la lengua sin escuchar su promesa.

En el relato *La segunda espada*, escrito poco después, Handke también excluye la dimensión política de sus reflexiones; además, define la “apariencia” estética independientemente de la idea o concepto de belleza, que estaría referida a un contexto social. “La apariencia, es por sí misma, y de sí misma, materia; es sustancia; sustancia primordial, sustancia de las sustancias”, dice (ZS 125), y un poco más adelante el texto anota: “Todos los desiertos y malestares de la belleza. ¡En cambio, los manantiales, arroyos, ríos y mares de la apariencia! Pacífico de la apariencia” (ZS 126).

Por lo tanto, el castigo de la culpable, a quien buscan, no se produce a través de una acción real, sino únicamente a través del poder de la narración: la mujer es expulsada de la historia. “¡Tú, el culpable, tú y los de tu clase no pertenecen a la historia, ni a ésta ni a ninguna otra! No había lugar para ella en él. Y esa fue mi venganza. Y eso fue suficiente venganza. Eso fue y es suficiente venganza” (ZS: 156.).

Este giro apunta más allá de la trama de la narración. Se convierte en signo de una figura básica de la narración que trasciende el texto, a la que Handke vuelve una y otra vez en sus textos posteriores y con la que suspende las normas del discurso político. El recuento, que constituye el núcleo de la narración, también pretende rediseñar el mundo más allá del texto individual. Esto ocurre en un movimiento continuo en el que el autor trabaja constantemente. No es casualidad que se desencadene y garantice al mismo tiempo una visión de la naturaleza. Mirando a la meseta de Vélizy, el narrador señala en nombre de su inventor: “¡Sí! ¡Y no una cosa, sino una

palabra!”. - “¿Posiblemente el Eterno Retorno?” - “¡No! Lo que vi, como palabra y como cosa, fue la Continuación”. - “¿El Eterno?” - “Nada más que la continuación.

A la continuación”. (ZS 37). El hecho de que la narración deba continuar incluye también la llamada a poner en su lugar lo “otro fundamental de la poesía”.

Bibliografía

A= Handke, P. (1990). *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt a.M.

[*La ausencia* (1993). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]

AF= Handke, P. (1998). *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*. Salzburg und Wien.

[*En la ventaja de roca por la mañana*, sin traducción al español]

AT= Handke, P. (1998). Abschied des Träumers vom Neunten Land. In *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt a.M.: S. 5–32.

[La despedida del soñador al noveno país]

BV= Handke, P. (2002). *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman, Frankfurt a.M.

[*La pérdida de la imagen o Por la Sierra de Gredos* (2003). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]

FE= Handke, P. (1999). *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, Frankfurt a.M.

[*El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra*, sin traducción al español]

GDM= Handke, P. (2011). *Die Geschichte des Dragoljub Milanović*. Salzburg und Wien.

[La historia de *Dragoljub Milanović*, sin traducción al español]

GF= Handke, P. (2011). *Der Große Fall*. Berlin.

[*La gran caída* (2014). Trad. Carmen Gauger. Madrid: Alianza]

GU= Handke, P. (2005). *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*. Salzburg.

[*Ayer de viaje. Anotaciones noviembre 1987 a julio de 1990*]

IS= Handke, P. (2010). *Immer noch Sturm*. Berlin.

[*Siempre Tormenta* (2019). Trad. Antonio Bueno Tubía. Madrid: Ed. Casus Belli.]

K= Handke, P. (2007). *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt a.M.

[*Kali. Una historia previa al invierno, sin traducción*].

KVH= Handke, P. (2009). *Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift*. Frankfurt a.M.

[Los Kuckucke de Velika Hoča. Una posdata].

LSV= Handke, P. (1980). *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt a.M.

[*La doctrina del Sainte-Victoire* (2018). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza].

MJN= Handke, P. (2007). *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt a.M.

[*Mi año que pasé en la bahía de nadie* (1999). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza].

MN= Handke, P. (2008). *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt a.M.

[*La noche del Morava* (2013). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]

- NB= Handke, P. (2015). *Notizbuch 31. August 1978 – 18. Oktober 1978*. Hg. von Raimund Fellinger. Berlin.
[*Cuaderno de notas, 13 de agosto de 1978 a 18 de octubre a 1978*].
- OD= Handke, P. (2017). *Die Obstdiebin*. Frankfurt a. M.
[*La ladrona de fruta o viaje de ida al interior del país* (2017). Trad. Anna Montané Forasté. Madrid: Alianza].
- RGT= Handke, P. (2003). *Rund um das Große Tribunal*. Frankfurt a.M.
[*Alrededor del gran tribunal*, sin traducción]
- SN= Handke, P. (1998). Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise (1996). In *Abschied des Träumers vom Neunten Land (1991). Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (1996)*. Frankfurt a.M., S. 163-250.
[*Apéndice de verano a un viaje de invierno*]
- T= Handke, P. (1972). *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Erzählung*. Frankfurt a.M.
[*El miedo del portero ante el penalty* (1979). Trad. Pilar Fernández Galiano. Madrid: Alfaguara].
- THU= Handke, P. (1997). *Noch einmal für Thukydides*. München.
Una vez más para Tucídides (1990), trad. Cecilia Dreymüller (Barcelona: Tres Molins, 2018)
- TD= Handke, P. (2006). *Die Tablas von Daimiel. Ein Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević*. Frankfurt a.M. []
[*Las Tablas de Daimiel. Informe de testigos en el juicio de Slobodan Milošević*]
- ÜD= Handke, P. (2002). *Über die Dörfer*. Frankfurt a.M. 2002.
[*Por los pueblos* (1986). Trad. Eustaquio Barjau (Madrid: Alianza)].
- UT= Handke, P. (2000). *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg*. März und April 1999. Frankfurt a.M.
[*Preguntando entre lágrimas* (2011). Trad. Cecilia Dreymüller. Madrid: Alento]
- VM= Handke, P. (1998). Versuch über die Müdigkeit. In *Drei Versuche*. Frankfurt a.M.. S. 5–80.
[*Ensayo sobre el cansancio* (1990). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza.].
- W= Handke, P. (1999). *Die Wiederholung*. Frankfurt a.M.
[*La repetición* (1991). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]
- WR= Handke, P. (1998). Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (1996). In *Abschied des Träumers vom Neunten Land (1991). Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (1996)*. Frankfurt a.M. S. 34-161.
[*Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina (Justicia para Serbia)* (1996). Trad. Eustaquio Barjau y Susana Yunquera. Madrid: Alianza]
- WU= Handke, P. (1992). *Wunschloses Unglück*. Frankfurt a.M.
[*Desgracia impenable* (2018) Trad. de Eustaquio Barjau y María Parés. Madrid: Alianza]
- ZS= Handke, P. (2020). *Das zweite Schwert. Eine Maigeschichte*. Frankfurt a.M.
[*La segunda espada. Una historia de mayo* (2022). Trad. de Anna Montané Forasté. Madrid: Alianza]
- Adorno, Theodor W. (1970). Ästhetische Theorie. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt a.M. (= Adorno GS-7).

- Agamben, Giorgio. (2002). *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring*. Frankfurt a.M.
- Angerer, Jo/Mathias Werth. *Es begann mit einer Lüge*. Monitor-Dokumentation, Erstaussstrahlung in der ARD am Donnerstag, 8.02.2001, um 21.45 Uhr, Manuskript: <http://www.wdr.de/online/news/kosovoluege/sendung_text.pdf>, 20.5.2003 [nicht mehr verfügbar].
- Anz, Thomas. (Hg.) (1995). *Es geht nicht um Christa Wolf*. Frankfurt a.M.
- Assheuer, Thomas. (1999). Die Verwandlung des Krieges. Peter Handkes Kontemplation im politischen Raum – Von der Niemandsbucht bis an die Ufer serbischer Flüsse, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.2.1996. Wiederabdruck in Thomas Deichmann (Hg.): *Noch einmal für Jugoslawien*: Peter Handke. Frankfurt a. M.. S. 63–70.
- Bittermann, Hans. (Hrsg.) (2000). *Serbien muss sterben: Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*. Berlin.
- Borradori, Giovanna. (2004). Die Rekonstruktion des Terrorismusbegriffs nach Habermas. In: Jürgen Habermas, Jacques Derrida: *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Berlin. S. 70–116.
- Bremer, Alida: Die Spur des Irrläufers. In: *perlentaucher*, 25.10.2019, verfügbar unter: <<https://www.perlentaucher.de/essay/peter-handke-und-seine-relativierung-von-srebrenica-in-einer-extremistischen-postille.html>>, 19.12.2019.
- Brokoff, Jürgen. (2011). »Srebrenica – was für ein klingvolles Wort«. Zur Problematik der poetischen Sprache in Peter Handkes Texten zum Jugoslawien-Krieg. In: Carsten Gansel, Heinrich Kaulen (Hg.). *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen. S. 61–88.
- Brumlik, Micha, Hajo Funke, Lars Rensmann. (Hg.) (2000). *Unkämpftes Vergessen: Walsler-Debatte, Holocaust-Mahnmal und neue deutsche Geschichtspolitik*. Berlin.
- Bürger, Christa. (1983). Arbeit an der Geschichte. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.). *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.. S. 493-507.
- Colbin, Marie. *Du bist ein Ideologe des modernen Balkanfaschismus*. In: Burgenland-Online, <http://www.burgenland.com/Tmh/Zr-lokal/Kultur/news-17380.asp>
- Deichmann, Th. (Hg.) (1999). *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*. Frankfurt a.M.
- Fetz, Bernhard (2009). Peter Handkes balkanische »Geographie der Träume«. Die morawische Nacht. In: Klaus Kastberger (Hg.). *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien. S. 194–204.
- Gritsch, Kurt. Keine Gerechtigkeit für Peter Handke. In: *Hintergrund. Das Nachrichtenmagazin*. 6.12.2012. Verfügbar unter: <<https://www.hintergrund.de/medien/keine-gerechtigkeit-fuer-peter-handke/>>, 12.3.2019.
- Habermas, J. und Derrida, J. (2004). *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori*. Berlin.
- Heidegger, Martin. (1954). *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen.
- Heidegger, Martin. (1967). *Sein und Zeit*. Tübingen.
- Heidegger, Martin. (1975). *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen.
- Hemon, Aleksandar. The Bob Dylan of Genocide Apologists. In *New York Times*. 15.10.2019. Verfügbar unter: <<https://>

- www.nytimes.com/2019/10/15/opinion/peter-handke-nobel-bosnia-genocide.html>, 24.10.2019.
- Höller, Hans (2009). Ein Kommentar zu Peter Handkes Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift. In: Klaus Kastberger (Hg.). *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien. S. 205–221.
- International Tribunal for the Prosecution of Persons Responsible for Serious Violations of International Humanitarian Law Committed in the Territory of the former Yugoslavia since 1991 (ICTY). Prosecutor V. Radovan Karadžić. Public. Public Redacted Version Of Judgement Issued On 24 March 2016. Den Haag 2016, verfügbar unter: <https://icty.org/x/cases/karadzic/tjug/en/160324_judgement.pdf>, 04.01.2020.
- Jaspers, Karl. (1946). *Die Schuldfrage*. Heidelberg.
- Kastberger, Klaus. (Hg.) (2009). *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien.
- Keller, Luzius (1991). *Proust lesen*. Frankfurt a.M.
- Kümmel, Peter. »Die Geschichte ist ein Teufel«. Der Schriftsteller Peter Handke im Gespräch über den Brand von Notre-Dame und das Unglück Europas. In *Die Zeit*, Nr. 18, 25.04.2019.
- Lengauer, Hubert. (1998). Pitting Narration against Image: Peter Handke's Literary Protest against the Staging of Reality by the Media. In: Arthur Williams, Stuart Parkes, Julian Preece (Hg.) *Whose story? – Continuities in contemporary German-language literature*. Bern [u.A.]. S. 353–370
- Luhmann, Niklas. (1996). *Die Realität der Massenmedien*. Opladen.
- Melle, Thomas. Clowns auf Hetzjagd. In: FAZ, 20.10.2019.
- Müller, Lothar. Gespenster. Der Kontroverse um Peter Handke fehlt die historische Tiefenschärfe. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 242, 19./20.10.2019.
- Proust, Marcel. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié, I-IV, Paris.
- Reinhardt, Bernd. Der Schriftsteller Peter Handke, die öffentliche Meinung und der Krieg in Jugoslawien, hg. vom Internationalen Komitee der Vierten Internationale (IKVI). World Socialist Web Site. 22.07.1999 Verfügbar unter: <<https://www.wsws.org/de/articles/1999/07/hand-j22.html>>, 19.12.2019.
- Schirmacher, Frank. (Hg.) (1999) *Die Walsler-Bubis-Debatte: Eine Dokumentation*. Frankfurt a.M.
- Sexl, Martin. (2011). Literatur als Bildkritik. Peter Handke und die Jugoslawienkriege der 1990er-Jahre. In: Karsten Gansel, Heinrich Kaulen (Hg.). *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen. S. 89–106.
- Stokowski, Margarete. Perfide Mülltrennung. In: *Spiegel online*. 15.10.2019. Verfügbar unter: <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/peter-handke-und-der-nobelpreis-perfide-muelltrennung-a-1291617.html>>, 24.10.2019.
- Wagner, Karl: Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke, Bonn 2010. (darin ders.: »Übersetzer her, für beide Seiten«. Die Fahrt im Einbaum oder das Stück vom Film zum Krieg, S. 153–159 und ders.: Handkes Endspiel: Literatur gegen Journalismus, S. 251–270.
- Zimmer, Dieter E. Gruppe 47 in Princeton. In *Die Zeit*, Nr. 19, 6.05.1966.