

*La ‘Divina Comedia’ “a contrapelo” en la obra de Peter Weiss: ‘DC-Projekt’ y ‘Estética de la resistencia’*

CARLOTA CATTERMOLE ORDÓÑEZ

Universidad Complutense de Madrid

carlota.cattermole@gmail.com

RESUMEN:

El artículo se ocupa del dantismo del dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982) y recorre diacrónicamente los episodios que atraviesa el intenso diálogo que el escritor establece con Dante Alighieri (1265-1321), desde el *DC-Projekt* (1964-1969) hasta *La estética de la resistencia* (1975-1981). El objetivo es demostrar que las modalidades de interpretación con los que Peter Weiss se aproxima a los versos del poeta, así como los mecanismos de apropiación de los materiales y contenidos de la *Divina Comedia*, son indicadores de una dinámica interpretativa alegórica. El análisis revela también que el alegorismo de Peter Weiss se desplaza hacia posturas que coinciden con el concepto de alegoría elaborado por el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940).

PALABRAS CLAVE: Peter Weiss, Dante, Auschwitz, alegoría, Walter Benjamin.

ABSTRACT:

This paper focuses on German playwright Peter Weiss' (1916-1982) Dantism, analysing diachronically some different episodes of his intense dialogue with

Dante Alighieri, from *DC-Projekt* (1964-1969) to *The Aesthetic of Resistance* (1975-1981). I will argue that both Peter Weiss' different interpretative approaches of Alighieri's work and his appropriation mechanisms of *Divine Comedy*'s materials and content prove to be allegorical. This research also demonstrates that Peter Weiss' allegory becomes closer to German philosopher Walter Benjamin's (1892-1940) theory of allegory.

KEY WORDS: Peter Weiss, Dante, Auschwitz, allegory, Walter Benjamin.

### 1. REESCRIBIR LA *DIVINA COMEDIA* DESPUÉS DE AUSCHWITZ

Con su célebre *dictum* sobre la complicidad de la lírica con la barbarie, Theodor W. Adorno (1903-1969) abre el intenso debate sobre la (im)posibilidad del arte después de (y sobre) Auschwitz que tiene lugar dentro y fuera de Alemania a partir de los años sesenta: «La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie y esto corroe también el conocimiento que dice por qué hoy es importante escribir poemas» (Adorno 2008: 25). Pronunciada por el filósofo de la Escuela de Fráncfort en el año 1949, esta sentencia tiene, como es sabido, un impacto enorme sobre los escritores alemanes de los años sesenta, quienes, según el testimonio de Günter Grass, interpretan el veredicto adorniano de manera equivocada, esto es, como una prohibición irrefutable, más que como una invitación a revisar en profundidad la función crítica –y autocrítica– de la filosofía y del arte en general (cfr. Grass 1999). De acuerdo con Enzo Traverso, el veredicto de Adorno no se traduce en una impugnación de toda la esfera de la cultura. Se trata más bien, a entender del historiador italiano, de una constatación de la imposibilidad de hacer arte «come si faceva prima», obviando que Auschwitz representa una censura tan radical dentro del presunto proceso civilizatorio de Occidente que «ci costringe a ripensare il mondo moderno alla luce della catastrofe che lo ha sfigurato per sempre» (Traverso 2004: 110).

Debido a la incompreensión que suscita esta controvertida máxima entre la intelectualidad alemana de la época, Adorno vuelve a reflexionar sobre la condición del arte después de Auschwitz en varios momentos de su obra, sin renegar completamente de su postura anterior pero sí explicando y matizando su punto de vista. Así, por ejemplo, de acuerdo con las aclaraciones que introduce en *Compromiso* (1952), el horror impensable del campo de exterminio no desemboca automáticamente en una condena de la práctica artística en su totalidad, sino que, por el contrario, lo que hace es certificar la situación profundamente aporética (cfr. Zamora 2000) en la que se encuentra confinado el arte después del genocidio perpetrado por los nazis: «Es la propia situación de la literatura la que es paradójica. [...] El exceso de sufrimiento real no tolera ningún olvido [...]. Pero este sufrimiento, la conciencia de la aflicción, como dice Hegel, también exige la continuación del arte que él mismo prohíbe» (Adorno 2003: 406). Para ilustrar este contrasentido, Adorno recurre a *Un Superviviente de Varsovia* (1947) de Schönberg, una pieza donde se musicaliza el testimonio de un superviviente del gueto polaco. En su opinión, esta obra responde a la ineludible exigencia de recordar Auschwitz pero, por su condición misma de obra de arte, no puede evitar transformar el dolor de las víctimas en «imagen» (*ibid.*). Como consecuencia, la operación de Schönberg es ilegítima porque obtiene placer estético del sufrimiento humano, transfigurando y mitigando sobremanera el horror de la experiencia concentracionaria. De ahí, para Adorno, la difícil paradoja que afecta sin excepción a la producción artística posterior a Auschwitz, atrapada en un callejón sin salida entre la obligación de recordar la catástrofe y el riesgo de su estilización estética: «Al convertirse incluso el genocidio en posesión cultural dentro de la literatura comprometida, a ésta le resulta más fácil seguir desempeñando su papel en la cultura que produjo el asesinato» (*ibid.*).

Esta compleja problemática se aborda en términos semejantes también en *Dialéctica negativa* (1966), donde el pensador alemán crítica el carácter justificativo de la tradición filosófica occidental, pues esta, dedicándose exclusivamente a elogiar lo existente, ha aprisionado al mundo en una totalidad autorreferencial de conceptos abstractos que impide la

imaginación de alternativas. En este contexto, el filósofo reitera que la cultura, después de que Auschwitz demostrara su más absoluto fracaso, se encuentra en una situación intrínsecamente aporética: «Quien aboga por la conservación de una cultura radicalmente culpable y gastada se hace cómplice, mientras quien rehúsa la cultura fomenta inmediatamente la barbarie como la cual se reveló la cultura» (Adorno 2005: 336). En otras palabras, por una parte, no se puede renunciar al arte y a la filosofía porque esto supondría olvidar el crimen –«el sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar, por eso quizás haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema» (*ibi*: 332)– pero, por otra parte, restaurar la cultura anterior al genocidio como si nada hubiera pasado –o estetizar el sufrimiento de las víctimas– bien puede desencadenar una barbarie de proporciones semejantes. Para actuar de acuerdo con el «nuevo imperativo categórico» que Adolf Hitler ha impuesto a los hombres –«orientar su pensamiento y su acción de tal modo que Auschwitz no se repita, que no ocurra nada parecido» (*ibi*: 333)– es necesaria una producción creativa autocrítica, capaz de rechazar la condición de autonomía que la esfera estética se ha atribuido a sí misma. Se trata de crear un arte que reconozca y exhiba su origen social y su imbricación en la historia que desemboca en la barbarie, pues si la cultura alimenta la ilusión de su inutilidad e independencia con respecto de los procesos materiales de la sociedad no estará capacitada para evitar futuras barbaries y será nuevamente un cómplice culpable del sufrimiento humano.

También el dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982) interviene de manera indirecta en el debate generado por las controvertidas reflexiones de Adorno y constata, en términos que recuerdan a los del filósofo de Fráncfort, la situación aporética en la que se encuentra el arte después de la fractura de Auschwitz. Por un lado, esta debe hacerse cargo del imperativo de la memoria; por otro lado, al no haber sido capaz de impedir el asesinato masivo del pueblo judío, el arte ha perdido cualquier tipo de legitimidad para cumplir con un mandato tan necesario. Esta es, por lo menos, la postura que mantiene el narrador de *Punto de Fuga* (1962) en

uno de los pasajes centrales de esta obra, que es la segunda de las novelas autobiográficas del escritor. Se trata del momento en el que se describe el enorme impacto que produce sobre la conciencia del narrador la visión de esas «imágenes definitivas» (*endgültige Bilder*) de las víctimas de los campos de exterminio nazis que, bajo el imperativo de las autoridades británicas y estadounidenses, se publican diariamente en la prensa internacional después de la liberación del campo de Auschwitz. Ante la primera prueba material de un horror de proporciones inéditas, que desborda cualitativa y cuantitativamente cualquier pronóstico, el narrador se ve obligado a poner en duda la legitimidad de toda la tradición cultural que ha permitido la barbarie.

Dann, im Frühjahr 1945, sah ich den Endpunkt der Entwicklung, in der ich aufgewachsen war. Auf der blendend hellen Bildfläche sah ich die Stätten, für die ich bestimmt gewesen war, die Gestalten, zu denen ich hätte gehören sollten. Wie saßen in der Geborgenheit eines dunklen Saals und sahen, was bisher unvorstellbar gewesen war, wir sahen es in seinen Ausmaßen, die so ungeheuerlich waren, daß wir sie zu unsern Lebzeiten nie bewältigen würden. Es war ein Schluchzen zu hören, und eine Stimme rief, vergeßt dies nie. Es war ein kläglicher, sinnloser Ruf, denn es gab keine Worte mehr, es gab nichts mehr zu sagen, es gab keine Erklärungen, keine Mahnungen mehr, alle Werte waren vernichtet worden. Dort vor uns, zwischen den Leichenbergen, kauerten die Gestalten der äußersten Erniedrigung, in ihren gestreiften Lumpen. Ihre Bewegungen waren unendlich langsam, sie schwankten umher, Knochenbündel, blind füreinander, in einem Schattenreich. Die Blicke dieser Augen in den skeletthaften Schädeln schienen nicht mehr zu fassen, daß die Tore geöffnet worden waren. Wo war der Styx, wo war das Inferno, wo war Orpheus und seiner Unterwelt, von Flötentrillern umrieselt, wo waren die Größen Visionen der Kunst, die Bildwerke, die Skulpturen, die Tempel, die Gesänge und Epen. Es war alles zerstäubt, und nie mehr konnte daran gedacht werden, nach neuen Gleichnissen, nach Haltepunkten zu suchen, vor diesen endgültigen Bildern. Dies war kein Totenreich. Dies waren Menschen, in denen das Herz noch schlug.

Dies war eine Welt, in der Menschen lebten. Dies war eine Welt, die von Menschen errichtet worden war. Und dann sahen wir sie, die Wächter dieser Welt, sie trugen keine Hörner, keine Schwänze, sie trugen Uniformen. [...]. Es schien nicht mehr möglich, weiterzuleben, mit diesem unauslöschlichen Bildern vor Augen (Weiss 1969a: 135-136).<sup>1</sup>

En la compleja situación que expresa este fragmento de la novela weisiana se halla el origen del dantismo del escritor alemán, quien, en diálogo explícito con el *dictum* de Adorno, se dirige precisamente al poeta florentino en busca de un guía poético que le ayude a superar el *impasse* representativo, poético y existencial que produce la quiebra de Auschwitz. Comienza aquí uno de los casos de recepción productiva (Kuon 1993: 22-23) de la *Divina Comedia* más originales y fascinantes del siglo XX, un episodio singular dentro del amplio y heterogéneo horizonte del dantismo creativo contemporáneo: «Probabilmente nessun'altra opera all'interno della letteratura tedesca –apunta, por ejemplo, Michael

<sup>1</sup> «Más tarde, en la primavera de 1945, presencié el fin de la evolución que había seguido mi desarrollo. Sobre la pantalla, de una luminosidad cegadora, vi los campos en los que había estado destinado, los fantasmas entre quienes debía haber estado. Estábamos sentados al abrigo de una sala oscura y contemplábamos lo que hasta entonces había sido inimaginable. Se oyó un sollozo y una voz gritó: “nunca olvidéis esto”. Era un grito lastimero, sin sentido, pues ya no había palabras, nada se podía añadir, no había explicaciones ni advertencias, todos los valores estaban aniquilados. Allí, ante nosotros, entre montañas de cadáveres, se arrastraban los fantasmas de la máxima degradación, con sus harapos a rayas. Sus movimientos eran interminablemente lentos, se tambaleaban, atados de huesos, ciegos para los demás, en un reino de sombras. Las miradas de esos ojos en las calaveras esqueléticas ya no parecían comprender que se habían abierto las puertas. Dónde estaba la laguna Estigia, dónde estaba el Infierno, dónde estaba Orfeo y su mundo de tinieblas, mecido por flautas armoniosas, dónde estaban las grandes visiones del arte, los cuadros, las esculturas, los templos, los cánticos y las epopeyas. Todo quedaba reducido a polvo y ante esas imágenes definitivas ya nunca sería posible buscar nuevos símbolos, nuevas justificaciones. No era un reino de los muertos. Eran hombres cuyo corazón aún latía. Era un mundo en el que vivían hombres. Era un mundo construido por hombres. Y entonces los vimos a ellos, los guardianes de ese mundo, no llevaban cuernos, ni cola, llevaban uniforme [...]. Ya no parecía posible continuar viviendo, con esas imágenes imborrables ante los ojos» (Weiss 1970: 186).

Dallapiazza— permite di osservare in presa diretta il tentativo e l'impegno di un autore di fare propria un'altra opera e di amalgamarla alla sua come nel caso del *Dante-Projekt* di Peter Weiss» (Dallapiazza 2010: 135). La excepcionalidad del diálogo creativo entre ambos autores tiene que ver, por una parte, con las modalidades concretas que definen la apropiación weissiana de los contenidos y estructuras de la *Divina Comedia* y, por otra parte, con el carácter ininterrumpido y casi obsesivo —P. Kuon (1997: 42) habla a tal propósito de una «obsesive Fixierung»— de su intensa confrontación con el poema medieval. Para el dramaturgo alemán, los versos dantianos no representan, efectivamente, ni una fuente de citas dispersas ni el punto de partida para reflexiones episódicas. Por el contrario, el poema medieval se convierte en objeto de un interés atento y sistemático, que entronca directamente con el núcleo de sus preocupaciones políticas y estéticas y que desemboca creativamente, por un lado, en las diferentes fases del *DC-Projekt* —el proyecto inacabado de reescritura actualizante de la *Comedia*, al que se dedica el dramaturgo alemán entre los años 1964 y 1969— y, por otro lado, en los tres volúmenes de *La estética de la resistencia* (1975, 1978 y 1981 respectivamente), el ensayonovela de los años setenta que todavía no ha sido traducido al italiano y que representa sin duda una de las obras cumbre de la narrativa alemana contemporánea.

Aunque la crítica weissiana haya reconocido sin excepción la centralidad absoluta del diálogo con el Alighieri en la tortuosa trayectoria intelectual y creativa de Peter Weiss, la magnitud efectiva de este encuentro se ha desvelado de manera gradual, esto es, a través de una serie sucesiva de descubrimientos que culmina, en el año 2000, con el afortunado hallazgo del drama *Inferno*.<sup>2</sup> A la luz de este último testimonio del dantismo

---

<sup>2</sup> Es Christoph Weiß quien descubre el manuscrito de la desconocida obra en el archivo Peter Weiss de la *Akademie der Kunste* de Berlín mientras trabaja en su estudio sobre la controvertida recepción de *La indagación* (1965) en la Alemania de la Guerra Fría (Weiß 2000). El investigador es también el responsable de la edición, en el año 2003, del hasta ese momento inédito *Inferno*. Por su parte, Marco Castellari ha traducido al italiano y publicado la pieza en el año 2008 (cfr. Weiss 2008).

de Peter Weiss y después de que Yannick Müllender (2007) haya reconstruido las diferentes fases en que se articula el *DC-Projekt*, se revela urgente repensar globalmente el fenómeno para identificar un criterio capaz de explicar, al margen de las peculiaridades de cada obra concreta, la obsesiva aproximación del dramaturgo al poema medieval. Este artículo pretende responder precisamente a dicha exigencia y cifrar en el alegorismo de la *Divina Comedia* la clave del diálogo creativo que Peter Weiss establece con Dante Alighieri desde la mitad de los años sesenta en adelante. La complejidad del propósito resulta evidente si se tiene en cuenta que no existe un consenso crítico en torno a la definición del alegorismo dantiano y se piensa en lo intrincada y huidiza que es la historia de dicho concepto más allá de su particular configuración en el poema dantiano. Se trata, en efecto y según refiere Francesco Muzzioli en su reciente *Allegoria* (2016), de una historia doblemente fracturada. En primer lugar, porque la evolución del concepto está dividida en dos segmentos temporales por un periodo de condena y de marginación que actúa como espacio fronterizo entre la alegoría clásica (cerrada y con llave) y la alegoría moderna (normalmente abierta y sin llave). En segundo lugar, porque el término se emplea comúnmente para definir dos operaciones diferentes pero complementarias, el procedimiento expresivo del *aliud verbis aliud sensu* y la actitud hermenéutica correspondiente, ya se configure esta actitud como «interpretazione eccedente» (Eco 1982: 27) de un texto escrito sin intención alegórica, ya como exégesis del sentido segundo ubicado efectivamente más allá del significado literal de un texto. Estas dos dimensiones de lo alegórico, bien presentes, como es sabido, en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en cuanto que texto deliberadamente polisémico, a la vez que depósito de relecturas actualizantes de textos sagrados y profanos (cfr. Pépin 1970), caracterizan también el dantismo, que ahora se puede definir doblemente alegórico, de Peter Weiss. Por lo que respecta al dantismo alegórico weissiano desde el punto de vista de la interpretación, que es el aspecto concreto que se explora en este artículo, se pueden considerar alegóricas las modalidades de lectura con las que el escritor se aproxima a la obra de Dante. Más aún, en su

evolución desde el *DC-Projekt* hasta *La estética de la resistencia*, el alegorismo del dramaturgo se desplaza, como se demuestra a continuación, hacia posturas coincidentes con el complejo concepto de alegoría elaborado por el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940).<sup>3</sup>

Desde esta óptica, que el Peter Weiss lector de Dante no busque nunca la identificación inmediata con la *Divina Comedia* y que, por el contrario, asuma como condición para el diálogo con el Alighieri la conciencia de la fractura ideológica y temporal que lo separa del poema es el primer síntoma de una aproximación alegórica a los versos dantianos. Es posible reconocer la primera manifestación de este gesto interpretativo alegórico desde la fase ideativa del primer *DC-Projekt*, concebido, según ha confirmado Yannick Müllender (2007), durante la traumática visita berlinesa del 1964 (febrero-mayo), una visita que permite al dramaturgo asistir como público a varias de las sesiones de los juicios de Fráncfort (1963-1965) en los que son juzgados precisamente en aquellos años algunos de los responsables directos del genocidio judío en Auschwitz. La dura confrontación con la amnésica República Federal Alemana (RFA) de los años sesenta, por una parte, reactiva en Peter Weiss la conciencia de su marginación y de su condición de apátrida; por otra, revela las contradicciones del dudoso proceso de desnazificación alemán, así como la represión colectiva de los crímenes del pasado, violentamente desplazados por el imperativo del crecimiento económico y por la promesa de un futuro de progreso.

En concreto, la percepción del fracaso de un sistema de justicia retributiva como el que regula la relación entre pecado y pena en la *Divina Co-*

---

<sup>3</sup> Como es sabido, Walter Benjamin desarrolla el concepto de alegoría de manera discontinua, en dos momentos cronológicos diferentes y en relación a dos objetos de estudio distantes. En primer lugar, en los años veinte, en el contexto del estudio sobre el *Trauerspiel* alemán que desemboca en la publicación de su tesis de habilitación para la docencia: *El origen del drama barroco alemán* (1928). En segundo lugar, durante los años treinta, cuando Benjamin se ocupa nuevamente de la alegoría, esta vez en relación directa con el inconcluso proyecto sobre los pasajes de París y con el opúsculo *Sobre el concepto de historia* (1940), concebido como la armazón teórica de *El libro de los pasajes* (1927-1940).

*media*, se traduce en la concepción de una trilogía dramática que recupera y niega al mismo tiempo la habitual recuperación de la imagería infernal dantiana como metro de comparación para describir la realidad indecible del campo de exterminio. De hecho, las profundas diferencias entre el fundamento divino de la estructura moral del poema sacro y la anulación de toda norma jurídica en el campo de exterminio condiciona desde el primer *DC-Projekt* la reapropiación weissiana de los contenidos y estructuras de la *Divina Comedia*. Efectivamente, ya en el *Ejercicio preliminar para el drama en tres partes Divina Comedia* (1965), el metatexto del primer proyecto dantiano de Peter Weiss, el dramaturgo pone el acento sobre el estricto e incuestionable sistema de justicia que regula por mandato divino la convivencia ultramundana en el *poema sacro*:

Dante empfand das Leiden, so wie wir es heute / empfinden, Mitleid und Haß empfand er wie wir, er aber glaubte, er überblicken / zu können, kraft / der Vereinfachung, die ihm überliefert worden war. / Er hatte Benennungen / für alle Taten, er konnte verurteilen nach deutlich / abgezirkelten Regeln / [...] / alles war festgelegt, jede Bestrafung, / jede Gnade. / Trauer überkam ihn, Grauen und Ohnmacht, doch zweifelte / er nie, daß seine Visionen göttliche Absichten entsprachen (Weiss 1968a: 135).<sup>4</sup>

Peter Weiss también constata la radical inactualidad de este esquema de penitencia y salvación, que no guarda ninguna relación de semejanza con la arbitrariedad jurídica que impera en (y después de) Auschwitz: «Wie weit war dies entfernt von mir» (*ibid.*).<sup>5</sup> No obstante, el reconocimiento de esta distancia no implica una renuncia al modelo medieval. Por

<sup>4</sup> «Dante sintió el dolor como lo sentimos / la compasión y el odio los sintió como nosotros, pero él creía poder / mirarlo en perspectiva, / a vista de pájaro, gracias a la significación que le legaron. / Él tenía nombres / para cada hecho, condenaba según reglas trazadas en círculos claros, / [...] / todo estaba fijado, todo castigo, / toda gracia. / La pena le agobiaba, el horror y el abatimiento, pero nunca dudó / de que sus visiones correspondían a intenciones divinas» (Weiss 1969b: 132).

<sup>5</sup> «Qué lejos / de mí, todo aquello» (*ibid.*).

el contrario, la conciencia de la inadecuación del *poema sacro* para retratar una realidad donde no tiene vigencia el *contrappasso* obliga al dramaturgo a subvertir el esquema ideológico y estructural de la *Divina Comedia* con el propósito de adaptarlo a un nuevo horizonte de sentido sin rastro de justicia divina. En concreto, Peter Weiss consigue descontar la enorme distancia que nos separa del poema medieval a través de un proceso de resignificación actualizante de la topografía infernal dantiana, cuyos términos concretos se explicitan en el ya citado *Ejercicio preliminar*:

Dante sollte / er seine Wanderung / noch einmal antreten, müßte / nach anderen Mitteln suchen, seine Zeit / zu vergegenwärtigen, grundlegend müßte er de Sinn revidieren, den er den Ortschaften Inferno / Purgatorio und Paradiso beigemessen hatte. [...]. Das Grundmuster zeigte sich wir folgt: Inferno / beherbergt alle die, die nach des früheren Dante Ansicht zur unendlichen Strafe verurteilt wurden, die heute aber hier weilen,, zwischen uns, den Lebendigen, und unbestraft / ihre Taten weiterführen, und zufrieden leben mit ihren Taten, unbescholten, von vielen bewundert [...] / Purgatorio dann ist die Gegend des Zweifelns, des Irrens, der mißglückten / Bemühungen / die Gegend des Wankelmuts und des ewigen / Zwiespalts, doch immerhin / gibt es hier die Bewegung, es gibt den Gedanken an die / Veränderung / der Lage / selbst wenn es unmöglich scheint, den Wulst / zu durchbrechen, der jede unser Regungen einengt. [...]. Deutlich sah ich / die Landschaft des Paradiso, wo jene zuhause sind, denen Dante einmal Glückseligkeit zusprach. Heute / da von Belohnung nicht mehr die Rede ist, und allein das bestandenenen Leiden gewertet wird / bleibt dem Wanderer / nichts andres übrig / als mitzuteilen / was er erfahren hat von diesem Leiden (Weiss 1968a: 136-138).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> «Dante, puesto a repetir / aquella peregrinación / tendría que buscar otros medios para que / su época volviera a vivirse tendría que revisar a fondo el sentido / que dio a sus localidades, Infierno, / Purgatorio y Paraiso. [...]. El guion de base era como el que sigue: el infierno / aloja a aquellos, que, en opinión del antiguo Dante / están condenados al castigo eterno, pero que hoy en día viven aquí, entre nosotros, / los vivos e impunes / siguen cometiendo sus actos y satisfechos / viven con sus actos, sin reproche de nadie, admirados por muchos. [...]. / Luego

En línea con este programa de transformación radical del hipotexto medieval –que puede entenderse como la primera manifestación de la dinámica interpretativa alegórica que define el dantismo de Peter Weiss– el escritor proyecta una secularización de los tres reinos de ultratumba que ubica a los culpables del exterminio, aún impunes, en el infierno con apariencia paradisíaca de la República Federal Alemana, y a sus víctimas, desaparecidas sin ningún tipo de recompensa, en el paraíso de los sin-nombre. Entre ambos territorios, el reino fronterizo del purgatorio representa el espacio de la duda y de la esperanza frustrada de un cambio; el espacio, en otras palabras, de la política. Sobre la base de este esquema, Peter Weiss escribe en primer lugar el drama *Inferno*, cuyo intrincado proceso redaccional es indicativo también de una clara intencionalidad alegórica. Esto es evidente, por ejemplo, en el esquema preparatorio de la reescritura (cfr. Müllender 2007: 65-102), un documento revelador que marca la transición entre el momento receptivo y el momento creativo del dantismo de Peter Weiss. En concreto, este esquema pone de manifiesto cuáles son las modalidades interpretativas que definen el acercamiento weissiano a la *Comedia*. Se trata de un escrito en el que el dramaturgo, a medida que avanza en la lectura de los cantos dantianos –ayudado por las notas explicativas del texto, así como de variada literatura secundaria–, establece arriesgadas correspondencias entre los personajes y espacios del *Inferno* dantiano y ciertos referentes extratextuales del mundo contemporáneo: los funcionarios infernales se convierten, bien en dirigentes del Tercer *Reich*, bien en personalidades políticas e intelectuales de la posguerra. Las almas penitentes se identifican, por lo general, con personas

---

el Purgatorio es la región de la duda, del errar, del malogrado / esfuerzo, la región de no osar y el conflicto perpetuo, / pero, sin embargo / se da allí un movimiento, se da el pensamiento de un cambio / de la situación, / por más que parezca imposible pinchar / la ampolla / que nos estorba todo gesto [...] Vi con claridad / el paisaje del Paraíso, donde moran por justo derecho aquellos / a los que Dante prometió felicidad. Como hoy / de recompensa ya no cabe mención, y solo se da valor al dolor soportado, al peregrino / e queda solo contar lo que ha experimentado / en punto de dolor. Y encontrará la más entera / devastación, los espacios celestes no son para él más que vacío» (Weiss 1969b: 133-134).

del entorno biográfico de Peter Weiss, así como con sus familiares y amigos de juventud. A través de esta operación de atribución de sentido, el dramaturgo descubre en los versos dantianos ese sobresignificado alegórico que se ubica más allá del nivel literal del texto y que es necesario para confirmar su actualidad en el mundo presente. Por esta vía, Peter Weiss consigue reducir la distancia que lo separa de la *Comedia* sometiendo los contenidos originales a continuados procesos de resignificación alegórica, de modo que hereda del propio Dante Alighieri la actitud hermenéutica con la que el mundo medieval logra recuperar gran parte de la tradición literaria pagana a través de una relectura alegórica cristianizante o moralizante de los textos de Homero, Virgilio u Ovidio.

El resultado de la reelaboración y del montaje de las actas de los juicios de Fráncfort, que habría de corresponder a la tercera parte de la trilogía dramática weissiana, se desvincula del proyecto dantiano, para estrenarse en el año 1965 como *La Indagación. Oratorio en once cantos*. Sin embargo, la publicación autónoma del polémico drama, que abre la etapa documental y, por lo tanto, explícitamente política del dramaturgo alemán, no implica una renuncia definitiva al modelo medieval, pues también la fase documental de la producción dramática weissiana se relaciona con un nuevo *DC-Projekt*, al cual se dedica el escritor desde abril del año 1965 hasta mayo del año 1966 (cfr. Müllender 2007: 205-247). Desde esta óptica, el primer paso hacia la superación del *impasse* creativo que supone Auschwitz se concreta en la elaboración de una dramaturgia con función explícitamente crítica que responde con éxito al imperativo categórico adorniano. Efectivamente, las obras documentales que Peter Weiss desarrolla a raíz de su diálogo con Dante Alighieri están escritas con plena conciencia de su imbricación en los procesos materiales de la sociedad. Escribir dramas con el propósito de incidir en la realidad, modificando las pautas de comportamiento de los diferentes actores sociales, implica necesariamente un rechazo de la condición de autonomía que el arte se atribuye a sí misma. En definitiva, el drama documental weissiano se configura como una modalidad creativa que, en vez de ser cómplice de la barbarie por declararse independiente de los procesos sociales, reivin-

dica su utilidad para impedir el retorno de nuevas catástrofes. En definitiva, la recuperación de la función crítica y desmitificante del producto artístico es para Peter Weiss la única manera de devolverle a la esfera estética la legitimidad que esta ha perdido por su rotundo fracaso en Auschwitz.

En línea con esta nueva modalidad dramaturgica de clara herencia brechtiana, el escritor concibe el segundo proyecto de reescritura de la *Divina Comedia* sobre el esquema de un –alegórico– teatro del mundo, donde retratar, en forma de documento, el conjunto de las injusticias y de las miserias del mundo contemporáneo. Por lo que respecta a las modalidades que definen el acercamiento weissiano al poeta medieval en este nuevo proyecto, que también permanecerá inacabado, se mantiene la actitud interpretativa actualizante del primer *DC-Projekt*. De hecho, el *Diálogo sobre Dante* (1965) –el metatexto correspondiente a este nuevo plan de reescritura– está construido, como ya el *Ejercicio preliminar*, pero en esta ocasión, si cabe, de manera más acentuada, en torno a la tensión que se establece entre la percepción de la distancia radical de la *Divina Comedia* y la constatación de los numerosos elementos de actualidad que contiene el poema. Desde esta óptica, está en lo cierto André Combes cuando afirma que los dos metatextos relativos a cada una de las fases del *DC-Projekt* son claros indicadores de «ein doppelter Aneignungsge- stus der Identifikation und Distanz produktiv verknüpft» (Combes 1996: 357).<sup>7</sup> En el *Diálogo sobre Dante* es posible entrever desde el inicio del texto una dinámica interpretativa que, por utilizar la terminología de Walter Benjamin, reduce el valor cultural (*Kultwert*) de la *Divina Comedia* en favor de su valor de exhibición (*Austellungswert*).<sup>8</sup> Así, el interlocutor A

<sup>7</sup> «Un gesto de apropiación doble que une de manera productiva identificación y distancia» (la traducción es mía).

<sup>8</sup> Existe, por lo tanto, una relación estrecha entre la decadencia del aura y la alegoría. Por lo que respecta a la interpretación, la mirada alegórica aumenta, efectivamente, el valor de exhibición de la obra de arte. Desde el punto de vista creativo, tal y como refiere el filósofo en un significativo fragmento del *Libro de los pasajes*: «No parece desencaminado suponer que las épocas que se inclinan a la expresión alegórica han experimentado una crisis del aura» (Benjamin 2005: 372). Para todas estas cuestiones remito a Fűrnkäs (2014); sobre la relación entre

comienza el *Diálogo* con una constatación de la distancia “aurática” de Dante Alighieri y de su poema:

A: Dante war für mich lange nur dieser Portalheilige zur abendländischen Kunst. Steht da mit seinem Lorbeerkrantz, mit seiner Kappe, deren Zipfel über die Ohren herabhängen, mit seinem Langen Mantel. Er sieht etwas vergrämt aus, und doch hoheitsvoll, unberührbar. Ich spürte kein größeres Verlangen, seine Werke zu lesen. Sie schienen mir allzu weit von meiner eigenen Welt entfernt (Weiss 1968b: 142).<sup>9</sup>

A pesar del desinterés que acompaña a esta percepción de la inaccesibilidad del *sommo poeta*, el intérprete no se limita a negar con sarcasmo la calidad estética de los versos dantianos. Por el contrario, el interlocutor combate el prestigio sacro de Dante Alighieri, que neutraliza el valor expositivo, y por tanto político de su poema, y consigue romper con la imagen “altiva e intocable” que de este transmite la tradición, a través del descubrimiento del significado actual de la actitud humana, poética y política del florentino. Queda así mermada la lejanía de la *Comedia* y el poeta medieval consigue aproximarse a sus lectores de hoy, quienes podrán transformar al Dante histórico desde el presente, proyectando significados actuales sobre su figura:

Und in diesen Einzelheiten tritt mir plötzlich ein Lebender entgegen. Dieser Dante, der vor 700 Jahren geboren würde, hat mir Zeichen hinterlassen, mit denen er bestimmte Vorgänge aus seinem Dasein festgehalten hat. Mit diesem Dante kann ich sprechen. Der zeigt mir, was er da alles hineingeladen hat in sein Oratorium [...].

---

la caída del aura y la alegoría, véase Muzzioli (2016).

<sup>9</sup> «A: Durante mucho tiempo, Dante no ha sido para mí más que una figura sagrada del portal del arte occidental. Allá está él con su corona de laurel, su bonete con las puntas que le cubren las orejas, su vara de peregrino y su largo manto. Parece un poco angustiado, y sin embargo, altivo, intocable. Yo no sentía gran deseo de leer sus obras. Me parecían demasiado alejadas de mi propio mundo» (Weiss 1969c: 139).

Dieser Dante kann ich in meine heutige Welt aufnehmen. Ich kann ihn dort angreifen und verändert (Weiss 1968b: 144).<sup>10</sup>

Como ya en el *Ejercicio preliminar para el drama en tres partes Divina Comedia*, también en el *Diálogo sobre Dante*, Peter Weiss insiste en la inactualidad radical del esquema ideológico que estructura y fundamenta los contenidos del *poema sacro*: «Das Weltbild das Dante schildert, ist für mich sehr entlegen. Es ist ein heiles Weltbild» (*ibid.*).<sup>11</sup> También admite que, como lector, no posee ni la «geschichtliche Bildung» (cultura histórica) necesaria para poder reconocer a los personajes del poema y entender los criterios morales que los ubican en una zona u otra de la topografía del más allá, ni los «theologische und philosophische Grundlagen» (cimientos teológicos y filosóficos) necesarios para poder acceder a la comprensión del *Paraíso*. No obstante, también en esta ocasión Peter Weiss consigue descontar la distancia histórica e ideológica que lo separa de la *Comedia* a través de un proceso de reinterpretación alegórica que no ambiciona recuperar los versos dantianos «von den Anlässen her, aus denen Dante sie konzipierte, sondern von den Assoziationen her, mit denen sie sich in meiner heutigen Welt aktualisieren. [...] Ich versetzte diese mittelalterliche Welt immer nur in meine Gegenwart» (Weiss 1968b: 144-149).<sup>12</sup>

En concreto, Peter Weiss opta, también en esta ocasión, por reducir la distancia con el *poema sacro* a través de la secularización –y de la subversión– de la topografía dantiana, ubicando a los culpables impunes en

<sup>10</sup> «Y en estos detalles se me aparece de pronto un ser viviente. Aquel Dante, que nació 700 años atrás, me ha dejado signos en los que se encierran determinados hechos de su existencia. Con aquel Dante puedo hablar. Él me señala todo lo que ha metido en su oratorio. [...]. A aquel Dante puedo acogerlo en mi mundo de hoy. Y aquí puedo atacarlo y cambiarlo» (Weiss 1969c: 141).

<sup>11</sup> «La imagen del mundo que Dante describe me queda muy lejos. Es una imagen sagrada» (*ibid.*).

<sup>12</sup> «No a partir de las bases sobre las que Dante los concibió, sino (a partir) de las asociaciones gracias a las que se actualizan en [su] mundo de hoy [...] Siempre traslado aquel mundo medieval a mi actualidad» (Weiss 1969c: 140-146).

el infierno, y a sus víctimas enmudecidas en el paraíso. Sin embargo, mientras que Auschwitz es el núcleo temático del primer *DC-Projekt*, esta vez la crítica política se extiende y se radicaliza, pues el exterminio se convierte en uno solo de los múltiples temas que pretende tratar la obra (Müllender 2007: 207). El propósito no consiste ahora ni en señalar a los responsables de la persecución y del asesinato del pueblo judío, que viven impunemente en la República Federal de Alemania, ni en dar voz a la memoria de los supervivientes de los Lager nazis. En el nuevo plan, estos últimos son reemplazados por todo el colectivo de los oprimidos y, en concreto, por las incontables víctimas, generadas por el capitalismo y por las políticas imperialistas, pues estas son las únicas que se merecen una existencia paradisiaca. En el infierno contemporáneo habitan, por el contrario, los opresores y los tiranos que mantienen un sistema radicalmente injusto y que se benefician de la explotación ajena. En último lugar, el purgatorio se configura como el espacio de la praxis política pero, mientras que en el *Ejercicio Preliminar* el tono es de escepticismo y de frustración, en el *Diálogo sobre Dante* el purgatorio se transforma en el lugar de la confianza en las posibilidades estético-políticas de una superación real de las situaciones cotidianas de opresión:

A: In einem Welttheater, das der Struktur der *Göttlichen Komödie* folgte, wäre das Material hier überwältigend. Dante könnte untersuchen, wer da alles in den Kerkern unserer Gefängnisse sitzt, er könnte in die Hinterhöfe der Städte gehen und durch die Länder und Erdteile streifen, die von Diktatoren und Kolonisatoren regiert werden, er könnte das Netz der ökonomischen Interessen aufdecken, unter dem Bevölkerungen erwürgt werden, er könnte die ihrer Rasse wegen Verurteilten zeigen, er könnte die Fabriken aufsuchen und den Lohnkämpfen der Arbeiter zuhören. So wie im *Inferno*-Teil die Mächtigen dieser Welt in ihren Hochburgen darstellt und dabei deutlich macht, daß ihre Herrschaft noch ungebrochen ist, führt er uns im *Paradiso* die Seligen vor, die immer noch auf die Befreiung warte. Und er wird heute wissen, daß es diese Befreiung für sie nur hier und zu ihren Lebzeiten geben kann, und daß ihnen eine Befreiung nichts nützt, wenn sie tot sind. Was

immer er auch beschreibt, und wir unzugänglich und unbekannt es auch ist, er muß es mit Worten beschreiben, die ihnen Standort auf der Erde deutlich machen (Weiss 1968b: 168).<sup>13</sup>

Ante estas y otras declaraciones semejantes del hablante A en el *Diálogo*, todas ellas manifestaciones de un gesto interpretativo actualizante, el hablante B deduce que su interlocutor, al mismo tiempo que recupera a un Dante libre de dogmas religiosos, lee la *Divina Comedia* como un hereje:

Du liest also Dante *gegen den Strich*. Du liest ihn nicht in der Richtung, die zu einer kosmischen Allmacht führt, zu einer Versöhnung, zu einem mystischen Gleichgewicht, sondern zu den Ausgangspunkten der Ungewissheit, der Verwirrung, des Zweifels. Du liest Dante als Ketzler (Weiss 1968b: 148; la cursiva es mía).<sup>14</sup>

Para demostrar que la referencia intertextual a una de las expresiones clave de *las Tesis sobre el concepto de Historia* (1940) de Walter Benjamin (*gegen den strich*) no es una simple coincidencia terminológica, sino la descripción consciente y precisa de la actitud hermenéutica alegórica con la que Peter Weiss se aproxima al poema medieval es necesario diri-

<sup>13</sup> «En un teatro universal que siguiera la estructura de la *Divina Comedia*, el material sería abrumador. Dante podría investigar quiénes están encerrados en las celdas de nuestras cárceles, podría ir a los suburbios de las ciudades y cruzar los países y continentes gobernados por dictadores y colonizadores, podría descubrir la red de intereses económicos que ahogan a los pueblos, podría señalar a los condenados por razón de su raza, podría entrar en las fábricas y unirse a los obreros en sus luchas por un salario mejor. Así como en el Infierno presenta a los poderosos de este mundo en sus castillos, y muestra que su poderío no ha cesado, en el Paraíso introduce a los benditos que siguen esperando la liberación. Y hoy sabrá que, para ellos, esta liberación sólo puede darse aquí y mientras vivan, y que una liberación no les servirá de nada cuando estén muertos. Sea lo que sea lo que describa, y por inasequible e ignorado que sea, tiene que describirlo con palabras que expresen inequívocamente una situación en la tierra» (Weiss 1969c: 165-166).

<sup>14</sup> «De modo que lees a Dante *a contrapelo*. No lo lees en la dirección que lleva hacia una omnipotencia cósmica, hacia una conciliación, hacia un místico equilibrio, sino hasta los puntos de partida en la incertidumbre, el desconcierto, la duda» (Weiss 1969c: 145; la cursiva es mía).

gir la atención al último episodio en el que se materializa textualmente el dantismo del escritor alemán, no sin antes recordar la tesis del opúsculo benjaminiano en la que aparece la célebre expresión:

Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einem an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte *gegen den Strich* zu bürs-ten (Benjamin 1980: 696-697; la cursiva es mía).<sup>15</sup>

## 2. UN EPISODIO DE *LECTURA DANTIS* EN *LA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA* DE PETER WEISS

*La estética de la resistencia* de Peter Weiss, publicada en tres volúmenes entre los años 1975 y 1981, tiene, de la misma manera que la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, y como previamente tenía el proyecto dramático del teatro del mundo, una clara aspiración totalizante. En los albores de una época que reclama con resignación la muerte del arte, el fin de la historia y la pérdida de legitimidad de los grandes metarrelatos, Peter Weiss escribe un monumento de «prosa pensante» (Sastre 2013: 9) que reivindica la función política de la estética y reconstruye con estilo documental la historia de la resistencia antifascista, desde el año 1937 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Las peripecias de tres jóvenes berlineses de origen proletario, Horst Heilmann, Hans Coppi y el anónimo narrador de la novela, conforman el marco ficcional a través del cual se relata esta historia de lucha y resistencia que es comúnmente excluida de la historiografía vigente. En efecto, las vicisitudes de estos personajes

<sup>15</sup> «No hay un solo documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie. Y si el documento no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión de unas manos a otras. Por eso el materialista histórico toma sus distancias en la medida de lo posible. Considera tarea suya cepillar la historia a contrapelo» (Benjamin en Mate 2006: 130).

constituyen solo una sencilla fábula a partir de la cual se despliega toda la historia del movimiento obrero del siglo XX y se recorren las esperanzas y las derrotas del proletariado europeo.

Así, en el primer volumen de *La estética*, dividido en dos partes, se narra el viaje a España del protagonista de la pieza, quien interviene en la Guerra Civil Española (1936-1939) para defender la causa republicana junto a las Brigadas Internacionales. En vez de participar en las grandes batallas de la contienda bélica, el voluntario alemán se instala en la Cueva de la Tía Potita, un centro de convalecencia para combatientes heridos situado cerca de Albacete y regentado por el psicoanalista Max Hodann. Al tratarse de un lugar periférico y alejado del frente, la finca favorece la reflexión distanciada sobre el desenlace de la guerra y da pie a un debate más sosegado y formativo sobre los enfrentamientos, fatales para el bando republicano, entre anarquistas, comunistas y socialistas. En el segundo volumen de la obra, también dividido en dos partes, el narrador, convencido de la necesidad de crear un frente común para combatir el fascismo europeo, rememora su paso por París tras la disolución de las Brigadas Internacionales. También relata su experiencia de exilio en Estocolmo, donde colabora con Bertolt Brecht, que se encuentra en Dinamarca, para la redacción del drama, finalmente inconcluso, sobre el insurgente sueco Engelbrekt (1390-1436). En la capital escandinava, tanto su incipiente actividad creativa como su actividad de militancia clandestina en el Partido Comunista se ven condicionadas por la inmensa decepción provocada, por un lado, por el Pacto de no agresión entre Alemania y la Unión Soviética (1939) y, por otro lado, por la actitud colaboracionista que mantiene el gobierno sueco, presuntamente neutral, ante la ocupación nazi de Finlandia y Noruega (1940). Por último, las dos partes del tercer volumen de *La estética* se centran en la actividad clandestina contra el nazismo que lleva a cabo el grupo de la *Rote Kapelle* (Orquesta roja o Capilla roja en español) en Berlín. Esta actividad se describe desde la perspectiva de una de sus integrantes, la comunista Lotte Bischoff, quien viaja en barco desde Estocolmo hasta Alemania para unirse a la resistencia antifascista. Se narra también, y de manera exhaustiva, la desarticu-

lación de esta célula de disidentes por parte de la Gestapo, en un proceso que culmina en la prisión berlinesa de *Plötzensee* en el año 1942, con la tortura y la ejecución de once de sus integrantes, entre los que se encuentran también Hans Coppi y Horst Heilmann.

La linealidad de esta narración se ve constantemente interrumpida por extensas digresiones de la más diversa índole: minuciosas descripciones de paisajes naturales y urbanos —como las calles de París, el litoral valenciano o el centro de Estocolmo—, encendidos debates sobre complejas problemáticas políticas y culturales que reproducen, por ejemplo, discusiones internas del Partido Comunista, así como extensas reflexiones estéticas, estimuladas, en la gran mayoría de los casos, por la confrontación con obras de arte de diferente procedencia y estilo. Estas últimas desviaciones son tan numerosas que *La estética de la resistencia* puede leerse también, de acuerdo con José Luis Sagüés, como una «peculiar historia del arte» (2000: 205), pues en la novela se hace un recorrido no cronológico «por el arte griego-helenístico, el gótico, el periodo clasicista, el romántico-naturalista, por el arte ruso y por el realismo soviético, por el cubismo, el surrealismo, por el modernismo o por el impresionismo» (*ibid.*). Para definir esta dimensión esencial de la novela de Peter Weiss, Fredric Jameson, en el prólogo de la edición inglesa del primer volumen de la novela, prefiere hablar de una «pedagogía estética» (cit. en Guerra 2009: 44), pues en la pieza se describe, efectivamente, el proceso de aprendizaje autodidacta que experimentan los tres jóvenes berlineses. Después de una jornada laboral agotadora, Heilmann, Coppi y el anónimo narrador de *La estética* se dedican diariamente a lo que ellos denominan «Kulturarbeit» (Weiss 1975: 59; el «trabajo cultural» de Weiss 2013: 80). Conscientes de que «Untrennbar von der ökonomischen Begünstigung war die Überlegenheit des Wissens» y con la convicción de que «Die Bevorteilten versuchten, den Unbemittelten den Weg zur Bildung so lange wie möglich zu verwehren» (Weiss 1975: 53),<sup>16</sup> los tres amigos se apro-

<sup>16</sup> «La superioridad en el saber era inseparable de los beneficios económicos». «Los favorecidos intentaban vedar el camino a la educación a los carentes de medios durante tanto tiempo como fuera posible» (Weiss 2013: 74).

ximan, con extrema dificultad y por voluntad propia, a aquellos productos culturales que, por su origen proletario, deberían resultarles ajenos e inaccesibles. Tan magno esfuerzo tiene su recompensa, pues la apropiación del arte es el requisito para poder desarrollar una capacidad creativa propia, es decir, para poder producir un arte combativo que relate desde el punto de vista del proletariado las experiencias de opresión y de resistencia del siglo XX. En una dinámica semejante a la de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, los medios de expresión se adquieren por lo tanto de manera gradual, para desembocar finalmente en el acto de escritura-rememoración que lleva a cabo el narrador-protagonista de *La estética*.

Entre el amplio desfile de piezas artísticas que son objeto de la admiración y del esfuerzo interpretativo de los personajes de la novela, se encuentran, además de numerosos cuadros, esculturas y construcciones arquitectónicas, un gran número de obras literarias, entre las cuales cobra especial relevancia precisamente la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En concreto, la primera referencia explícita al poema medieval se encuentra en el primer volumen de *La estética*, cuando el anónimo narrador de la novela se reúne con Hans Coppi y Horst Heilmann para intentar descifrar, en el Berlín del año 1937, los primeros cinco cantos del *Inferno*. Para llevar a cabo esta auténtica *lectura Dantis*, que recupera la dimensión colectiva de la primera recepción de la *Comedia*, los jóvenes berlineses cotejan dos traducciones alemanas del poema –la de Hermann Gmelin y la de Rudolf Borchardt– y se apoyan en los rudimentarios conocimientos de francés y de latín que posee Horst Heilmann. Los intérpretes son conscientes de que esta ardua hazaña exige aproximarse a los versos dantianos con una mirada racional, capaz de analizar cada detalle: «Wir wollten bei der Lektüre jedoch nichts Mystisches, Irrationales aufkommen lassen und bemühten uns jeden Anklang ausführlich in seine Komponenten zu zerlegen» (Weiss 1975: 80).<sup>17</sup> A pesar de leer el *Infierno* a partir de tales premisas, estos tres intérpretes contemporáneos de la *Co-*

---

<sup>17</sup> «No queríamos sin embargo dejar que durante la lectura surgiera nada místico, irracional, y nos esforzábamos por descomponer cada asonancia detalladamente» (Weiss 2013: 103).

*media* perciben inmediatamente, como ya Peter Weiss en los dos metatextos del *DC-Projekt*, la extrañeza radical del *poema sacro*:

Die *Divina Comedia* war ebenso *beunruhigend*, rebellisch und formal und thematisch scheinbar vor allem Bekannten entfernt wie der *Ulysses*, den wir auch erst bruchstückhaft, als eine Rebus, kennengelernt hatten (Weiss 1975: 79).<sup>18</sup>

Llama la atención que la extrañeza y la dimensión enigmática del poema dantiano se asocien desde el primer momento con el *Ulysses* de Joyce, así como que en el párrafo que introduce este episodio de metalectura, el nombre de Dante Alighieri se relacione con otros representantes del arte de vanguardia: «Wir verstanden darauf, daß Joyce und Kafka, Schönberg und Strawinski, Klee und Picasso der gleichen Reihe angehörten, in der sich auch Dante befand, mit dessen Inferno wir uns seit einiger Zeit beschäftigen» (*ibid.*).<sup>19</sup> Esta inclusión tan desconcertante permite ubicar los versos dantianos dentro de la segunda tipología de obras con las que los jóvenes se topan durante el proceso de aprendizaje que llevan a cabo para salir de su condición de «opresión espiritual» (Weiss 2013: 77):

Wir fragten uns, ob die Themen der Bücher, die wir lass unsern Erlebnissen verwandt waren, ob sie Menschen schilderten, die uns nahstanden, ob sie Stellung bezogen und Lösungsversuche anboten. Es gab Werke, die in keiner direkten Beziehung zu unsern Normen standen, und die, grade weil sie Unbekanntes enthielten, unser Interesse weckten. Zumeist prüften wir Text oder Bild, worauf wie in einer Zeitschrift, in einem Museum, gestoßen waren, ob

<sup>18</sup> «La *Divina Comedia* era igualmente *perturbadora*, rebelde y formal y temáticamente alejada de todo lo conocido como el *Ulises*, el cual al principio también habíamos conocido de modo fragmentario, como una especie de jeroglífico» (Weiss 2013: 102; la cursiva es mía).

<sup>19</sup> «Nos manteníamos firmes en la opinión de que Joyce y Kafka, Schönberg, Strawinski, Klee y Picasso formaban parte del mismo frente en el que también se encontraba Dante, de cuyo infierno nos ocupábamos desde hacia algún tiempo» (*ibid.*).

es sich im politischen Kampf verwenden ließ, und akzeptierten es, wenn es von offener Parteilichkeit war. Dann wieder stießen wir auf andres, was eine unmittelbare politische Wirksamkeit nicht zu erkennen gab und doch *beunruhigende* und, wie uns schien, wichtige Eigenschaften besaß (Weiss 1975: 56; la cursiva es mía).<sup>20</sup>

Entre estas piezas «sin efectividad política inmediata», que el narrador define como «beunruhigend» (inquietantes), utilizando, por lo tanto, el mismo término con el que describe la perplejidad que causa la *Comedia* sobre los tres jóvenes obreros, se incluyen las manifestaciones creativas del Surrealismo, del Dadaísmo, del Cubismo o del Constructivismo. La adscripción del poema medieval a este tipo de obras no implica necesariamente que Heilmann, Coppi y el narrador consideren el *poema sacro* como una obra vanguardista; lo que hace es indicar que estos aplican el mismo procedimiento interpretativo sobre los versos dantianos que el que aplican sobre las manifestaciones creativas vanguardistas. En este sentido, la ardua confrontación con la *Comedia* debe analizarse a la luz de las consideraciones sobre la significación política del arte de vanguardia que se encuentran unas páginas antes, en el contexto de un intenso debate que recupera los términos de la controversia sobre el Expresionismo que tiene lugar en los años treinta en Alemania. Horst Heilmann apoya los procedimientos expresivos de las vanguardias y rechaza con contundencia las directrices del realismo socialista, pues estas, al mostrar solo una aspecto de la realidad, subestiman las capacidades intelectuales del público al que se dirigen. En concreto, y en clara contraposición con Hans Coppi, defensor de la necesidad de un arte que refleje explícitamente las situacio-

---

<sup>20</sup> «Nos preguntábamos si los temas de los libros que leíamos estaban relacionados con nuestras experiencias, si describían personajes próximos a nosotros, si se posicionaban y ofrecían intentos de solución. Había obras que no estaban en relación directa con nuestras normas y que despertaban nuestro interés precisamente porque contenían algo desconocido. En la mayoría de los casos examinábamos el texto o cuadro con que nos habíamos topado en una revista o en un museo, si podía ser utilizado en la lucha política y lo aceptábamos si era de una abierta imparcialidad. Otras veces, en cambio nos topábamos con otros que no permitían apreciar una efectividad política inmediata y que, sin embargo, según nos parecía, tenían cualidades *inquietantes* e importantes» (Weiss 2013: 77-78).

nes de opresión del proletariado, Heilmann considera que el problema fundamental de la estética que promueve la Unión Soviética radica en que no hay concordancia entre forma y contenido: «In die Abbildungen revolutionäre Vorgänge mischt sich ein Stil, der verbraucht ist» (Weiss 1975: 65).<sup>21</sup> Por su parte, el anónimo narrador de la novela, además de defender, de la misma manera que Heilmann, los procedimientos expresivos de las contradictorias obras de la vanguardia, reivindica también la potencialidad subversiva que puede contener cualquier manifestación cultural, independientemente de su origen y de su intencionalidad explícita. Desde su perspectiva, tanto en las obras experimentales del capitalismo tardío como en gran parte del arte burgués del siglo XIX, se pueden descubrir espacios de contestación política, pues todas ellas son susceptibles de trascender su origen histórico para contribuir a la transformación espiritual y política de la colectividad:

[...] warum sollte dann nicht auch in den Werken des spätbürgerlichen Grübler und Experimentatoren, Aufschlussreiches unser Interesse wecken können: Hatten Marx, Engels, Luxemburg, Lenin nicht der Gedanken angeregt, daß kulturelle Äußerungen nicht immer infolge der materiellen Bedingungen ihrer Zeit, sondern oft im Gegensatz zu ihnen erbracht wurden, daß Künstler mit List, Trotz und Ironie die Schranken und Gegebenheiten der Produktionsverhältnisse durchbrachen und, mit neuen Erkenntnissen, zur Bewusstseinsveränderung beitrugen (Weiss 1975: 78).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> «En la representación de acontecimientos revolucionarios se mezcla un estilo que ya está agotado» (Weiss 2013: 87).

<sup>22</sup> «¿Por qué no podían despertar nuestro interés los aspectos notables en las obras de los pensadores y artistas experimentales del capitalismo tardío? ¿No habían sido Marx, Engels, Luxemburg, Lenin, los que habían sugerido la idea de que las manifestaciones culturales no siempre se producían a consecuencia de las condiciones materiales de su época sino, a menudo, en oposición a ellas, de que los artistas rompieran con astucia, obstinación e ironía las barreras y lo dado de las relaciones de producción y de que contribuyeran con nuevos conocimientos a la transformación de la conciencia?» (Weiss 2013: 101).

La dificultosa confrontación de los tres jóvenes proletarios con la *Divina Comedia* de Dante Alighieri debe entenderse como la confirmación más evidente de este posicionamiento teórico, pues pone de manifiesto cómo también las obras en las que no se aprecia una eficacia política inmediata pueden servir para el presente de la lucha antifascista. En otras palabras, incluso aquellas piezas que no reflejan de manera realista el mundo cotidiano de los trabajadores y que, por lo tanto, parecen en un primer momento alejadas de todo lo conocido, se pueden utilizar en beneficio propio. Para conseguir este efecto, es necesario abandonar las interpretaciones de los productos artísticos que transmite la tradición y proyectar sobre ellos las necesidades concretas del momento presente. En relación con este tema, en un fragmento decisivo de sus *Cuadernos de notas*, Peter Weiss explicita que los tercetos dantianos, a pesar de la enorme distancia que nos aleja irremediamente de ellos, tienen la inmensa fuerza de hacerse presentes, y haciéndose presentes, de influir y enriquecer a sus lectores contemporáneos:

Natürlich ist Dante ein Produkt seines gegebenen sozialen Milieus. Doch liegt sein Wert nicht nur darin, daß er uns die Psychologie einer bestimmten Klasse zu einem bestimmten Zeitpunkt zeigt [...]. Diese Werk kann uns noch beeinflussen, anrühren, bereichern. Der intensive, mächtige Ausdruck dieses Werkes sprengt seine Zeitgrenzen (Weiss 1982: 628).<sup>23</sup>

Esta convicción desemboca en la dinámica interpretativa alegórica que define el acercamiento a la *Divina Comedia* de los tres amigos, los cuales reproducen de esta manera la actitud actualizante que se ha visto también en el *Ejercicio preliminar* y en el *Diálogo sobre Dante*. Como en los dos metatextos del proyecto de reescritura dramática de la *Comedia*, también en *La estética* la constatación inicial de la distancia y de la extra-

---

<sup>23</sup> «Naturalmente Dante es un producto de su entorno social. Pero su mundo no consiste solamente en mostrar la psicología de una clase concreta en un momento histórico concreto. [...] Esta obra todavía nos puede influir, tocar, enriquecer. La intensiva y poderosa expresión de esta obra hace volar sus fronteras temporales» (la traducción es mía).

ñeza radical del *poema sacro* conduce a la búsqueda de su contenido de verdad y a la atribución de ese sobre-significado alegórico que, como afirma Peter Kuon, «colma l'abisso tra Medioevo e Novecento e permette di collegare l'esperienza di Dante con la propria vita» (Kuon 1995: 60):

Es war nicht mehr notwendig, daß wir die Aussagen so verstanden, wie sie vielleicht vor sechshundert Jahren gemeint waren, sondern daß sie sich in unsre Zeit versetzen ließen, daß sie hier, in dieser Parkanlage, neben dem Kinderspielplatz, hier, zwischen diesen frisch aufgeschütteten Gräbern, unterhalb der Sankt Sebastian Kirche, Leben annahmen, denn das war es, was sie dauerhaft machte, daß sie unsere eignen Erwägungen weckten, daß sie nach unsern Antworten verlangten (Weiss 1975: 82).<sup>24</sup>

La novedad más importante de este episodio de metalectura reside en el contexto en el que se inserta, pues la interpretación alegórica de los versos dantianos se configura, como anticipábamos, como una etapa más en el proceso de aprendizaje autodidacta que llevan a cabo los protagonistas de la novela, en su lucha por la superación de las restricciones de clase que les impiden el acceso a la cultura:

Es reichte ja nicht, drauf aufmerksam zu machen, daß die Bibliotheken offen standen, erst mußte die generationenalte Zwangsvorstellung, daß das Buch für dich nicht da war, überwunden werden. Wir saßen sonntags im Humboldt Hain [...] und versuchten herauszufinden, was die Divina Comedia mit unserm Leben zu tun hatte (Weiss 1975: 81).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> «Ya no era necesario que entendiéramos las afirmaciones en el sentido que tal vez se les había dado hace seiscientos años, sino que se dejasen trasladar a nuestro tiempo, que adquirieran vida aquí, en este parque, al lado del lugar de juegos de los niños, aquí entre las tumbas recién cavadas junto a la iglesia de San Sebastián, pues eso era lo que las hacía perdurables, que despertaran nuestras reflexiones, que exigiera nuestras respuestas» (Weiss 2013: 105).

<sup>25</sup> «No bastaba con llamar la atención sobre el hecho de que las bibliotecas eran públicas, primero tenía que ser superado el viejo prejuicio de generaciones de que el libro para ti no estaba allí. Los domingos nos sentábamos en la arboleda de Humboldt [...] e intentábamos averiguar qué tenía que ver la *Divina Come-*

En su reivindicación del derecho a los libros y a la cultura que les ha sido negado por su origen proletario, los tres jóvenes antifascistas berlineses reconocen el primer paso en el largo y dificultoso camino que les habrá de conducir a la emancipación política. Más allá de los contenidos concretos de actualidad que estos tres lectores tan obstinados de Dante Alighieri consiguen descubrir en los tercetos dantianos –y a pesar de la innegable importancia del principio estético de la anestesia que los jóvenes formulan sobre imitación del modelo dantiano (cfr. Birkmeyer 1994: 139-153)–, el aspecto decisivo del productivo diálogo que Horst Heilmann, Hans Coppi y el narrador de *La estética de la resistencia* establecen con el poeta medieval radica en el acto mismo de su proceso de acercamiento al *poema sacro*. Efectivamente, su confrontación con la *Comedia* adquiere la dimensión de una auténtica lectura *gegen den Strich* (“a contrapelo), ahora en sentido claramente benjaminiano, pues, en el preciso momento en el que los tres trabajadores berlineses leen el poema como un espacio lleno de significación para el presente, y no como un objeto de culto inaccesible y admirado por simple convención, consiguen liberar a la obra de arte dalla «gabbia d’oro dell’art pour l’art» y ponerla «al servizio della resistenza contro il fascismo» (Kuon 1995: 60). De esta manera, descubriendo los núcleos de actualidad del poema medieval, estos tres inexpertos lectores participan en una batalla hermenéutica. Su lucha consiste en recuperar para la causa proletaria una parte de ese patrimonio cultural que, como ha enseñado Walter Benjamin en la séptima de sus *Tesis sobre el concepto de historia*, tampoco en su «proceso de transmisión» es inmune a la barbarie (Benjamin en Mate 2006: 130). Es sabido, de hecho, que el régimen nazi utilizó el patrimonio cultural y literario alemán en beneficio propio, adueñándose de las obras del pasado y manipulando sus contenidos para que estos resultaran funcionales a sus fines (cfr. Grass 1999). No obstante, quizás no sea tan conocido que, según ha demostrado Mirjam Mansen en su estudio sobre la recepción de Dante en Alemania durante la primera mitad del siglo XX (2003), las autoridades nazis sometieron también la obra del autor florentino –y sobre todo la *Monar-*

---

*dia con nuestras vidas*» (Weiss 2013: 105).

*chia*— a un proceso de mitificación e instrumentalización política, de tal manera que el poeta se llegó a convertir en el símbolo de la alianza política y cultural entre la Italia del Duce y la Alemania de Hitler (cfr. Mansen 2003: 99).

En definitiva, la aproximación a la *Divina Comedia* de los tres jóvenes berlineses contribuye a politizar la estética a través de «un acto hermenéutico de apropiación» (Compagnon 2005: 65) que reduce la distancia aurática del poema medieval y lo acerca al horizonte vital de sus intérpretes en el presente. En un momento de peligro como es el que se vive en el Berlín nazi del año 1937, Heilmann, Coppi y el anónimo narrador de la novela interpretan a Dante “a contrapelo” para salvarlo de las lecturas falsas y deformadas del enemigo. Los jóvenes participan con éxito en dicha batalla hermenéutica, pues consiguen atribuir a la *Divina Comedia* significados nuevos, de manera que la obra del poeta medieval pueda leerse bajo una nueva luz.

Este gesto interpretativo actualizante, que descubre el potencial subversivo que contienen los versos dantianos si se conectan con las experiencias de sus lectores se desvincula del contexto dantiano para pasar a definir en su conjunto el proceso de aprendizaje estético-político que llevan a cabo los protagonistas de la novela de Peter Weiss. Efectivamente, la misma modalidad de lectura define también la actitud que desarrollan los trabajadores berlineses en su encuentro con cualquier obra de arte del pasado: el Altar de Pergamo (II siglo a. C.), *El castillo* de Franz Kafka (1926) o *Guernica* de Pablo Picasso (1937), entre otras. De la misma manera que el *Angelus Novus* de la novena tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin, todas estas obras se pueden salvar para el presente a través de un proceso de resignificación alegórica. Desde esta perspectiva, la “estética de resistencia” que propone Peter Weiss en la novela se configura como una estética fundamentada en una práctica de interpretación alegórica, esto es, una hermenéutica materialista (Luperini 1990) que descubre el plus de significado que contienen cualquier producto cultural si se reinterpreta desde la perspectiva de los vencidos de la Historia.

Este es precisamente el programa estético con el cual el dramaturgo alemán consigue finalmente superar el *impasse* creativo y existencial en que desemboca, tal y como se anuncia en *Punto de Fuga*, la impactante visión de las imágenes de los campos de exterminio nazis. En este sentido, la cita de *La estética* que se reproduce a continuación –ubicada en el contexto de la extensa digresión inicial sobre el Friso del Altar de Pérgamo– confirma el rol decisivo que desempeña en la obra el diálogo a tres voces entre Dante Alighieri, Walter Benjamin y Peter Weiss. De hecho, cuando Hans Coppi describe el principio hermenéutico alegórico que fundamenta toda *La estética*, además de introducir una expresión de evidencia eco benjaminiano (*gegen den Strich*), establece al mismo tiempo una relación intratextual con el *Diálogo sobre Dante*, donde, como se ha explicado en el apartado anterior de este artículo, aparecía esa misma expresión:

Wollen wir der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie *gegen den Strich* behandeln, daß heißt wir müssen alle Vorrechte die damit verbunden sind ausschalten und unsre eignen Ansprüche in sie hineinlegen (Weiss 1975: 41).<sup>26</sup>

Se instaure de este modo una compleja e interesantísima red de relaciones que vincula la segunda fase del *DC-Projekt* a *La estética de la resistencia* y que permite ubicar el origen de los procedimientos alegóricos de la novela en una lectura con lentes benjaminianas de la *Divina Comedia*. Se puede concluir entonces que el análisis diacrónico del dantismo del escritor alemán revela que la confrontación weissiana con el *poema sacro* resulta decisiva para su evolución intelectual, pues permite trazar una línea de continuidad entre las primeras obras de argumento dantiano del dramaturgo y *La estética de la resistencia*. Por lo tanto, a pesar de que la crítica más reciente haya excluido definitivamente cualquier vinculación directa entre los proyectos de reescritura del poema medieval y el en-

---

<sup>26</sup> «Si queremos hacer nuestro el arte, la literatura, entonces tenemos que tratarla a contrapelo, es decir, tenemos que eliminar todos los privilegios que van unidos a ello y situar en su lugar nuestras propias aspiraciones» (Weiss 2013: 60).

sayo-novela sobre la resistencia, la relación que se establece entre estos dos episodios de dantismo exceden el plano del proyecto, pues las convicciones estéticas y políticas del último Peter Weiss se pueden atribuir a su duradero diálogo con Dante y a su concienzuda lectura de los versos del poeta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, TH. W. (2003): «Compromiso», en ID., *Notas sobre Literatura, Obra Completa*, 11, edición de R. Tiedemann, con la colaboración de G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, pp. 393-413.
- ADORNO, TH. W. (2005): *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad, Obra Completa*, 6, edición de R. Tiedemann, con la colaboración de G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal.
- ADORNO, TH. W. (2008): «Crítica de la cultura y la sociedad», en ID., *Crítica de la Cultura y la Sociedad, Prismas. Sin imagen directriz, Obra Completa*, 10/1, edición de R. Tiedemann, con la colaboración de G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz, traducción de J. Navarro Pérez, Madrid, Akal, pp. 9-26.
- BENJAMIN, W. (1980): «Über den Begriff der Geschichte», en *Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1990): *El origen del drama barroco alemán*, traducción J. Muñoz Millanes, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, W. (2005): *Libro de los pasajes*, edición de R. Tiedemann, traducción de L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Madrid, Akal.
- BENJAMIN, W. (2012): *La obra de arte en la era de su reproducibilidad mecánica*, traducción de W. Erger, Madrid, Casimiro.
- BIRKMEYER, J. (1994): *Bilder des Schreckens. Dante Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*, Wiesbaden, DUV, Dt. Univ.-Verlag.
- COMBES, A. (1996): «Dante, der Reporter. Betrachtungen über das Politische und Ästhetische bei Peter Weiss», *Jahrbuch für internationale Germanistik*, Reihe A, Band 40, *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel, Deutsch-französische Perspektiven*, pp. 343-366.
- COMPAGNON, A. (2005): *El demonio de la teoría: literatura y sentido común*, Barcelona, Acantilado.
- DALLAPIAZZA, M. (2010): «L'inferno è il presente, non l'aldilà. Dante nella letteratura tedesca dell'esilio», en *La ricezione di Dante Alighieri: impulsi e*

- tensioni. *Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino, 26 e 27 Maggio 2010*, a cura di R. Unfer Lukoschik e M. Dallapiazza, *Peregre* n.s. 2, pp. 129-143.
- ECO, U. (1989): «La semiosi ermetica e 'il paradigma del velame'», en *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, Milano, Bompiani, pp. 9-34.
- FÜRNKÄS, F. (2014): «Aura», en *Conceptos de Walter Benjamin*, M. Opitz y E. Wizisla (eds.), edición castellana al cuidado de M. Belforte y M. Vedda, Buenos Aires, Agebe, pp. 83-158.
- GRASS, G. (1999): *Escribir después de Auschwitz: reflexiones sobre Alemania. Un escritor hace balance tras 35 años*, traducción de M. Sáenz, Barcelona, Paidós.
- GUERRA, C. (2009): «Una pedagogía estética y popular, sin beneficio inmediato. Comentarios a *La estética de la resistencia* de Peter Weiss», *Desacuerdos* 5. *Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, pp. 40-50.
- KUON, P. (1993): "Lo mio maestro e 'l mio autore". *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Analekta Romanica, Heft 53, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- KUON, P. (1995): «L'appropriazione creativa della *Divina Commedia* nel Novecento tedesco», en *Latinità e germanesimo. Incontri e scontri culturali fra Ottocento e Novecento*, *Atti del Colloquio Italo-Tedesco di Palermo, 20-21 Maggio 1994*, a cura di L. Mario Rubino, Palermo, Flaccovio, pp. 51-64.
- KUON, P. (1997): «"dieser Portalheilige zur abendländischen Kunst" Zur Rezeption der *Divina Commedia* bei Peter Weiss, Pier Paolo Pasolini und anderen», *Peter Weiss Jahrbuch* 6, pp. 42-67.
- LUPERINI, R. (1990): *L'allegoria del moderno, Saggi sull'allegorismo come forma artistica e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma.
- MANSEM, M. (2003): "Denn auch Dante ist unser". *Die Deutsche Danterezep-tion 1900-1950*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- MATE, R. (2006): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta.
- MÜLLENDER, Y. (2007): *Peter Weiss' Divina Commedia-Projekt (1964-1969) ... läßt sich dies noch beschreiben... Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*, St. Ingbert, Röhring Universitätsverlag.

- MUZZIOLI, F. (2016): *Allegoria*, Roma, Lithos.
- PÉPIN, J. (1970): «Allegoria», en *Enciclopedia dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 151-165.
- SAGÜÉS, J. L. (2000): «La función del arte en *La estética de la resistencia* de Peter Weiss», *Cuadernos de Filología Alemana* 8, pp. 201-205.
- SASTRE, A. (2013): «Pequeñas notas para el pórtico de un gran libro» en P. Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Hiru, pp. 7-14.
- TRAVERSO, E. (2004): *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, Il Mulino.
- WEISS, C. (2000): *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und Die Ermittlung im Kalten Krieg*, St. Ingbert, Röhrig Univeristätsverlag.
- WEISS, P. (1968a): «Vorübung zum dreiteiligen Drama *divina comedia*», *Rapporte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 125-141.
- WEISS, P. (1968b): «Dialog über Dante», *Rapporte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 141-169.
- WEISS, P. (1969a): *Fluchtpunkt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- WEISS, P. (1969b): «Ejercicio previo para el drama en tres partes divina comedia», *Informes*, traducción de G. Ferrater, Barcelona, Lumen, pp. 123-137.
- WEISS, P. (1969c): «Diálogo sobre Dante», *Informes*, traducción de G. Ferrater, Barcelona, Lumen, pp. 139-166.
- WEISS, P. (1970): *Punto de fuga*, traducción de M. Bofill, Barcelona, Lumen.
- WEISS, P. (1975): *Die Ästhetik des Widerstands*, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- WEISS, P. (1982): *Notizbücher 1960-1971*, II, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- WEISS, P. (2008): *Inferno*, testo drammatico e materiali critici, edizione e traduzione a cura di M. Castellari, Milano, Mimesis.
- WEISS, P. (2013): *La estética de la resistencia*, traducción de J. L. Sagüés, A. Parada y L. Acosta, Hondarribia, Hiru.
- ZAMORA, J. A. (2000): «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», *Isegoría* 23, pp. 183-196.