



## De la *Divina Comedia* de Dante Alighieri a la “Gottlose Komödie” de Peter Weiss. Alegoría y crítica política en el drama *Inferno* (1964)

Carlota Cattermole Ordóñez<sup>1</sup>

Recibido: 15 de julio de 2019 / Aceptado: 31 de octubre de 2019

**Resumen.** Entre los años 1964 y 1969, Peter Weiss trabaja en un ambicioso proyecto de reescritura dramática de la *Divina Comedia* que se conoce como *DC-Projekt* y que está considerado como uno de los casos de dantismo creativo contemporáneo más originales y fascinantes del siglo XX. El presente artículo se centra en el análisis del drama *Inferno* (1964), una pieza dramática aún inédita en España y concebida como parte integrante de dicho proyecto. El examen de la obra se realiza desde una perspectiva comparatista, especialmente atenta a los mecanismos de transcontextualización que sufren los contenidos e imágenes del poema medieval al adaptarse, después de la crisis civilizatoria que supone Auschwitz, a un horizonte de sentido sin rastro de trascendencia religiosa. En concreto, se demuestra que la ambigüedad de los referentes extratextuales y la polisemia alegórica de la pieza vehiculan de manera implícita contenidos de fuerte crítica política.

**Palabras clave:** Peter Weiss; *Inferno*; Dante Alighieri; *Divina Comedia*; alegoría; *DC-Projekt*; Auschwitz.

### [en] From Dante’s *Divine Comedy* to Peter Weiss’s “Gottlose Komödie”. Allegory and Political Criticism in the Drama *Inferno* (1964)

**Abstract.** Between the years 1964 and 1969, Peter Weiss worked on an ambitious project, a dramatic rewriting of the *Divine Comedy* that is known as *DC-Projekt*. That is considered one of the most original and fascinating instances of the creative reception of the poem that has taken place in the 20th century. This article focuses on the analysis of the drama *Inferno* (1964), a dramatic piece, still unpublished in Spain, and conceived as an integral part of that project. The examination of the work is done from a comparative perspective, especially attentive to the transcontextualization mechanisms that suffer the contents and images of the medieval poem to adapt, after the civilizatory crisis that Auschwitz supposes, to a horizon of meaning without a trace of religious transcendence. In particular, it is shown that the ambiguity of the extratextual referents and the allegorical polysemy of the piece implicitly convey contents of strong political criticism.

**Keywords.** Peter Weiss, *Inferno*; Dante Alighieri; *Divine Comedy*; Allegory; *DC-Projekt*; Auschwitz.

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: carlottacattermole@ucm.es

**Sumario.** 1. Introducción: Dante y Peter Weiss. 2. Hacia el drama *Inferno*: la primera fase del *DC-Projekt*. 3. Nivel I (implícito): Auschwitz como infierno. 4. “Inferno ist das Deutschland von heute”. 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Cattermole Ordoñez, C., «De la *Divina Comedia* de Dante Alighieri a la “Gottlose Komödie” de Peter Weiss. Alegoría y crítica política en el drama *Inferno* (1964)», *Revista de Filología Alemana* 28 (2020), 55-74

## 1. Introducción: Dante y Peter Weiss

El diálogo creativo que Peter Weiss (1916-1981) establece con el poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321) desde la segunda mitad de los años sesenta en adelante representa seguramente uno de los casos de recepción productiva<sup>2</sup> de la *Divina Comedia* más originales y fascinantes del siglo XX (Dallapiazza 2011 / Kuon 1997). La excepcionalidad del fenómeno tiene que ver, por un lado, con las modalidades concretas, en mi opinión alegóricas, que definen la apropiación weissiana de los contenidos y estructuras del poema y, por otro, con el carácter interrumpido y casi obsesivo –con la “obsessive Fixierung”, en términos de Peter Kuon (Peter Kuon 1997: 42)– de su confrontación con el poema medieval. La *Divina Comedia* no es, para Peter Weiss, ni una fuente de citas dispersas, ni el punto de partida para reflexiones episódicas, sino, por el contrario, el objeto de un interés atento y sistemático que entronca directamente con el núcleo de sus preocupaciones estético-políticas: “Kein Werk der literarischen Tradition –confirma Kurt Oesterle– hat Peter Weiss mehr fasziniert und umgetrieben, an keiner hat er seine eigenen ästhetischen und politischen Fragen so konzentriert gerichtet wie an das Dante Buch” (Oesterle 1991: 51-52). Tan fuerte fascinación por los versos del poeta medieval encuentra su primer cauce creativo en las diferentes fases que atraviesa el *DC-Projekt*: el ambicioso proyecto de reescritura actualizante del *poema sacro* al que se dedica el dramaturgo alemán entre los años 1964 y 1969. Después de la interrupción definitiva de dicho proyecto, todo el conocimiento acumulado sobre, y a partir, de la *Divina Commedia* confluye en los tres volúmenes de la monumental *Die Ästhetik des Widerstands* (1975, 1978, y 1981, respectivamente), donde el intertexto dantiano es “einer der unterirdischen Ströme” (Weiss 1986: 292) que recorren la novela para generar asociaciones imprevistas y descubrir nuevos significados.

Aunque la crítica haya reconocido sin excepción el rol de centralidad absoluta –“Die zentrale Bedeutung” (Müllender 2007: 11)– que desempeña el diálogo con el florentino en la tortuosa trayectoria creativa del dramaturgo alemán (Hofmann 1997: 94), la magnitud efectiva del encuentro intelectual entre los dos escritores, de proporciones verdaderamente inéditas, 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<sup>3</sup>, y la posterior publicación (2003), del drama *Inferno*. La

<sup>2</sup> Retomo el concepto de recepción productiva de Kuon 1993.

<sup>3</sup> Durante el desarrollo de su investigación sobre la recepción de la controvertida *Die Ermittlung. Oratorium im elf Gesängen* (1965) en la Alemania dividida de la Guerra Fría, Christoph Weiß encuentra el manuscrito de una obra desconocida en el archivo Peter Weiss de Berlín e incluye el primer estudio de la pieza recién descubierta –que parece guardar una relación directa con el drama documental sobre Auschwitz– en el capítulo corres-

consiguiente revitalización del interés por el dantismo de Peter Weiss desemboca en la tesis doctoral de Yannick Müllender (Müllender 2007), quien ha examinado la ingente cantidad de materiales inéditos de argumento dantiano que, entre bocetos, fragmentos y apuntes, se conservan todavía hoy en el Archivo Peter Weiss de Berlín, así como la correspondencia que el escritor había mantenido con la editorial Suhrkamp. El cotejo de este material concluye en la reconstrucción cronológica de las cinco fases que atraviesa el enigmático *DC-Projekt* (1964-1969) y en la ubicación el tortuoso proceso creativo del drama *Inferno* en la primera de ellas (Müllender 2007).

La publicación póstuma de la obra explica los pocos estudios críticos que se han centrado en el análisis pormenorizado de la reescritura weissiana. Esta escasez no solo afecta al ámbito de la germanística italiana, pues, como afirmaba Eva Banchelli ya en el año 2000 “Interessanter- und kurioserweise ist aber gerade die so aufschlußreiche Dante-Rezeption, ja der ganze Dante-Diskurs bei Peter Weiss in Italien lange Zeit fast unberücksichtigt geblieben” (Banchelli 2000: 73). Aunque entretanto esta situación haya sido parcialmente solventada en Italia<sup>4</sup>, es necesario enriquecer las lecturas críticas del drama *Inferno* existentes hasta la fecha a través de la adopción de una perspectiva comparatista que logre dar cuenta de su fuerte dimensión intertextual y que analice con atención los mecanismos de transcontextualización que sufren los contenidos de la *Comedia* en la reescritura. Se trata de rastrear el complejo proceso creativo e ideológico a través del cual el dramaturgo logra recuperar y desacralizar la dimensión alegórica del *poema sacro*, adaptando la polisemia del original a un horizonte de sentido sin rastro de trascendencia religiosa. La pieza de Peter Weiss, como también la *Divina Comedia*, es una obra de carácter plurisignificante, susceptible, por lo tanto, de niveles de lectura diferentes pero complementarios. En este artículo, me voy a detener en el análisis de la polisemia de la pieza desde el punto de vista espacial, con el propósito de demostrar que la polivalencia de los significados y la ambigüedad de los referentes extratextuales permiten vehicular contenidos de crítica política.

## 2. Hacia el drama *Inferno*: la primera fase del *DC-Projekt*

Según ha demostrado Müllender (2007: 34-54), la concepción de la primera fase del *DC-Projekt* se sitúa durante la estancia berlinesa del año 1964, cuando Peter Weiss, desde el ya definitivo exilio sueco, transcurre cuatro meses en su ciudad de origen para asistir al estreno del *Marat-Sade*. El dramaturgo queda profundamente impactado durante esta estancia, pues la confrontación con la amnésica sociedad de la República Federal Alemana, donde el bienestar material de la población y el clima de euforia colectiva impiden la revisión crítica del reciente pasado nazi, reactiva la conciencia de su marginación y de su condición de apátrida. La mirada del

---

pondiente de su *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die Ermittlung im Kalten Krieg* (Weiß 2000).

<sup>4</sup> Con la traducción al italiano del *Vörubung* y del *Dialog über Dante*, en el año 2007 (Weiss 2007) con la publicación, tan solo un año después, de la edición bilingüe del drama *Inferno* (Weiss 2008) y con la realización de los primeros análisis críticos sobre este caso de recepción creativa del *poema sacro* (véase, por ejemplo, Baccarini 2007, Dolei 2007, Castellari 2008, Dallapiazza 2011, o Miglio 2011, entre otros).

forastero descubre con espanto que la represión generalizada de los crímenes del pasado, desplazados con violencia por la exigencia del crecimiento económico y la expectativa de un futuro de progreso, oculta la pervivencia subterránea de las mismas condiciones económicas, políticas y sociales que permitieron la barbarie nazi.

A raíz de esta conmoción –agravada por el horror extremo del que dan cuenta los testimonios de los supervivientes de Auschwitz en Fráncfort<sup>5</sup>– Weiss empieza a articular un ambicioso proyecto de reescritura actualizante de los tres cánticos de la *Divina Comedia*, que, tal y como se anuncia en el *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina comedia* (1965), habría de transformar radicalmente el sentido y la estructura del modelo medieval: “Dante, sollte / er seine Wanderung / noch einmal antreten, müßte / nach anderen Mitteln suchen, seine Zeit / zu vergegenwärtigen, grundlegend müßte er den Sinn revidieren, / den er den Ortschaften Inferno / Purgatorio und Paradiso / beigemessen hatte” (Weiss 1968: 136).

Después de la crisis civilizatoria que impone Auschwitz, esta modificación es imprescindible, pues ha quedado totalmente obsoleta la fundamentación divina sobre la que se apoya el poema medieval. Resulta inactual, por ejemplo, el estricto sistema de penitencia y salvación que determina, por imperativo divino, la posición que ocupa cada alma en la topografía de ultratumba: “Er [Dante] hatte Benennungen / für alle Taten, er konnte verurteilen nach deutlich / abgezielten Regeln [...] / alles war festgelegt, jede Bestrafung, jede Gnade. / Trauer überkam ihn [...] doch zweifelte / er nie / daß seine Visionen göttliche Absichten entsprächen” (Weiss 1968: 135). Mientras que el infierno dantiano se rige por la infalible “ley del contrapaso”, de modo que la pena de cada condenado reproduce por analogía o contraposición la acción o tendencia pecaminosa que predominó durante su existencia en la tierra, en Auschwitz no existe correlación alguna entre el comportamiento efectivo de las víctimas y su condena al infierno. El *Lager* no es, como el infierno dantiano, un espacio de expiación de pecados, sino, por el contrario, un lugar donde el sufrimiento es inútil e injustificado. En nada coincide con la topografía infernal dantiana la arbitrariedad jurídica que impera en Auschwitz, donde, en términos de Hannah Arendt, “a ningún crimen humano podría haber correspondido este castigo, y a ningún pecado imaginable, este infierno, en el que el santo y el pecador eran degradados por igual, al estatuto de posibles cadáveres” (Arendt 2005: 248).

A la luz de la inactualidad radical del esquema que rige el *Inferno* dantiano, Weiss establece en el *Vorübung* los términos específicos en los que habría de materializarse el complejo proceso de actualización que subvertiría, en forma de trilogía dramática, la estructura topográfica y moral de la *Divina Comedia*:

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 Zweifels, des Irrs, 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

<sup>5</sup> Weiss aprovecha su estancia en Alemania para asistir a varias sesiones de los Juicios de Fráncfort (1963-1965), un hito judicial mediático que reabre en la República Federal Alemana el debate en torno a la *Vergangenheitsbewältigung*.

Wulst / zu durchbrechen, der jede unsrer 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 bestandene Leiden gewertet wird / bleibt dem Wanderer / nichts andres übrig / als mitzuteilen / was er erfahren hat von diesem Leiden (Weiss 1968: 137-138).

En línea con esta operación de secularización de los tres reinos de ultratumba, Weiss ubica en el infierno contemporáneo a los responsables directos del exterminio nazi, quienes viven en la República Federal Alemana sin responder ante nadie por sus pecados del pasado. En el paraíso, el reino de la beatitud eterna coloca el testimonio indecible e impensable de sus víctimas, injustamente asesinadas sin haber recibido ningún tipo de recompensa por sus padecimientos. Por último, el purgatorio se define como el espacio de la incertidumbre postbélica, es decir, como el único lugar desde el cual poder avanzar una transformación ético-política de la injusticia presente y futura.

No obstante, durante el intrincado proceso creativo de la trilogía –y por motivos sobre los que no es pertinente detenerse en este artículo (Müllender 2007: 197-205)– el dramaturgo desvincula de forma definitiva *Die Ermittlung* –antes *Paradiso*– del *DC-Projekt*, para estrenar la obra de manera independiente en el año 1965<sup>6</sup>, aun manteniendo intactas muchas de las referencias a la *Comedia* (cf. Salloch 1971; Acosta 2000; Castellari 2005, Oliva Herrero 2007). Esta circunstancia explica, entre otros factores, la interrupción del primer proyecto dantiano de Peter Weiss<sup>7</sup> y, por ende, que la primera parte de la trilogía, esto es, el drama *Inferno*, haya permanecido inédita hasta su descubrimiento póstumo en el año 2000. Se analizan ahora los dos niveles de lectura que contiene la obra, que se superponen para denunciar la continuidad política e ideológica entre el pasado nazi y el presente de la República Federal Alemana durante la década de los sesenta.

### 3. Nivel I (implícito): Auschwitz como infierno

En una de las manifestaciones más radicales de tergiversación conceptual, lingüística y métrica de los versos de la *Comedia* –que Castellari ha definido como una práctica de tortura intertextual (Castellari 2008: 257)–, un coro integrado por una serie de figuras anónimas explica, en el canto IV de la reescritura de Peter Weiss, cuáles son los rasgos definitorios de la desconocida realidad urbana en la que se ha extraviado Dante personaje. En esta intervención del coro, el dramaturgo subvierte sin disimulo el sentido original de los célebres tercetos dantianos que reproducen, en el canto III de la primera cántica del poema, la inscripción colocada en la puerta de entrada al reino de ultratumba, transformada ahora en el eslogan que da acceso a la ciudad sin nombre en la que se desarrolla la acción dramática del drama *Inferno*:

<sup>6</sup> De acuerdo con el análisis realizado por Christoph Weiß (2000), el estreno del *Auschwitz-Stück* –que tiene lugar de manera simultánea sobre más de catorce escenarios alemanes, tanto de la República Federal como de la República Democrática, el 19 de octubre del año 1965– representa un punto de inflexión –una “entscheidende Zäsur” (Weiß 2000: 8)– en el camino que conduce al pueblo alemán desde la represión del pasado nazi hasta su elaboración.

<sup>7</sup> Esta decisión no implica el abandono definitivo del *DC-Projekt*, pues, como anticipábamos, Weiss acomete la reescritura de la *Comedia* en otras cuatro ocasiones, todas ellas incompletas (Cf. Müllender 2007: 205-298).

Per me si va ne la città dolente / Per me si va ne l'eterno dolore / Per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse il mio alto fattore: / Fecemi la divina potestate / la somma sapienza e 'l primo amore. / Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro. / Lasciate ogni speranza voi ch'intrate (*If.* III 1-9).

Hier gehts herein zur Stadt / in der es keine Schmerzen gibt / Hier gehts herein zu jeglicher Errungenschaft / [...] / Ihr die ihr kommt, / lasst alle Zweifel fahren / [...] / Hier gehts herein zur Stadt / in der das Leiden überwunden ist / und jegliche Verlorenheit vergessen (Weiss 2003: 20).

Se trata de la carta de presentación del lugar al que llega el Dante desorientado del drama *Inferno*, es decir, de la primera manifestación del modo en el cual la ciudad sin nombre se exhibe a sí misma. Llama la atención, a dicho propósito, que los personajes nieguen la condición infernal del lugar que habitan y que, en abierta contraposición con el hipotexto medieval, den la bienvenida al poeta en un escenario en el que parece haber sido desterrado todo rastro de dolor y de sufrimiento. Sin embargo, es evidente que el título italiano del drama apunta en la dirección contraria y sugiere la ubicación infernal de la acción dramática. Más aún, el simple hecho de reescribir la primera cántica de la *Comedia* –y de reformular los citados versos de *If.* III–, además de indicar por vía implícita que el peregrino llega a una realidad infernal, insinúa también que se trata de un infierno connotado precisamente como campo de exterminio. En efecto, son numerosos los supervivientes de Auschwitz que acuden precisamente a la memoria dantiana de estos conocidos versos del canto III del *Inferno* dantiano para describir la experiencia concentracionaria y, en concreto, para transmitir la sensación de terror y desorientación que produce en el prisionero la llegada al *Lager*, con la famosa inscripción –*Arbeit macht frei*– ubicada en su puerta de acceso (Hölter 2002). Como consecuencia, aunque la población niegue con contundencia la condición infernal de la urbe, y a pesar de que no se haga referencia explícita a Auschwitz en ningún momento del drama, el simple hecho de utilizar estos conocidos versos del poema introduce en la pieza la presencia invisible e incómoda del campo de exterminio. Se produce, en efecto, una contradicción constante entre el tono engañosamente amable de los personajes de la reescritura, que citan y niegan al mismo tiempo el referente dantiano, y el clima infernal que penetra en la obra a través de la memoria del hipotexto medieval y del diálogo que la obra establece con todos los autores de la literatura concentracionaria que, empezando por Primo Levi en *Se questo è un uomo* (1947), han recurrido a la imaginería infernal dantiana para tratar de describir la experiencia inefable del *Lager*<sup>8</sup>. Peter Weiss no se inscribe en esta tradición de forma automática, ni reproduce la identificación convencional entre el *Inferno* de Dante y el campo de ex-

<sup>8</sup> “Kein anderer Autor wird so eng mit den Konzentrationslagern des Dritten Reiches assoziiert wie Dante” (Hölter 2002: 99). Ante el reto representacional que impone Auschwitz, los módulos expresivos y las escenas del poema cumplen una importante función de “mediación literaria” (Arqués 2009: 100), pues la imagen del infierno que Dante ha fijado en la memoria de Occidente proporciona los puntos de referencia necesarios para tratar de transmitir de la manera más fidedigna posible la experiencia límite del campo (Arqués 2009 y Taterka 1999).

terminio. Por el contrario, las características que presenta el drama *Inferno* revelan que, desde su punto de vista, solo es legítimo recurrir al imaginario dantiano si se especifica la diferencia radical entre ambos espacios, de justa penitencia, el primero, y de sufrimiento injustificado, el segundo (cf. *supra*). De hecho, la reescritura está atravesada por una dinámica de constante actualización-negación del modelo dantiano, particularmente evidente en el canto II, cuando el guía de Dante, el poeta latino Virgilio, interviene para citar y subvertir al mismo tiempo el esquema estructural e ideológico sobre el que se apoya la *Comedia*:

Der Dichter Dante malte uns ein Bild / von einem Ort der ihm Furchtbarkeit erschienen / wo man dem Sünder seine Tat vergilt / Uns aber kann dies Bild nur wenig dienen [...] / Wer glaubt dass es für seine Sünden in die Hölle käme / der irrt und sei nur frohen Mutes / denn nach dem Tod ist keiner der ihm etwas nähme / Wer Schlechtes tut erwirbt nur Gutes (Weiss 2003:13).

En un apunte de los *Notizbücher*, Peter Weiss identifica la realidad urbana en la que se desarrolla la acción dramática de su reescritura con la ciudad de Dite: “Florenz? –Nein, die Stadt heißt Dis” (Weiss 1982: 295), esto es, con la ciudad en la cual están condenados los violentos en el hipotexto medieval. La confirmación de que esta ciudad se identifica a su vez con el pseudo-infierno de Auschwitz se encuentra en un pasaje del *Gesang der Rampe* de *Die Ermittlung*. De hecho, en el testimonio de uno de los supervivientes del *Lager* (testigo 3), quien refiere al auditorio cómo fue su impresión de Auschwitz desde el andén, se advierte una referencia intertextual a los versos dantianos de *Inferno* VIII en los que se narra la llegada del peregrino y de Virgilio a la ciudad fortificada de Dite:

Von den Wachtürmen waren Scheinwerfer Maschinengewehre / auf uns gerichtet / Am Ende der Rampe war der Himmel / rot gefärbt / Die Luft war voll von Rauch / der Rauch roch süßlich und versengt (Weiss 1991: 16).

Io dico seguitando, ch’assai prima / che noi fossimo al pié de l’alta torre, / li occhi nostri n’andar suso a la cima / e un’altr da lungi render cenno, / tanto ch’a pena il poeta l’occhio tórre / per due fiammette che i vedemmo porre, / E io mi volsi al mar di tutto ‘l senno; / dissi: «Questo che dice? e che risponde / quell’altro foco? e chi son quei che’l fenno?» / Ed elli a me: «Su per le suicide onde / già scorgere puoi quello che s’aspetta, / se’l fumo del pantan nol ti nasconde». (*If.* VIII 1-12)

Desde el exterior de la ciudad, el prisionero y el peregrino perciben con terror las luces de las torres de vigilancia de Auschwitz-Dite, signo inequívoco, tanto en el *poema sacro* como en la pieza documental, de una realidad armada y hostil. La niebla de la laguna Estigia, que según Virgilio puede obstaculizar la visión de Dante, se transforma, en la reformulación weissiana del pasaje correspondiente de la *Comedia*, en el humo que producen sin pausa los crematorios del campo de exterminio. También el tono rojizo del cielo de Auschwitz coincide de manera evidente con el color de la “città del foco” (*If.* X 22), de modo que se puede deducir que el *Lager* se identifica con la ciudad infernal dantiana en *Die Ermittlung*, y por exten-

sión, también en el drama *Inferno*, aunque, en esta ocasión, por vía indirecta, es decir, alegórica.

Más aún, la memoria de la *Divina Comedia* insinúa que la obra representa el proceso que experimenta Dante personaje desde su llegada al *Lager* (la desorientación inicial) hasta su exterminio (la misteriosa explosión final). Si bien no todos los cantos de la obra pueden leerse desde esta óptica, es posible reconstruir la linealidad de esta narración que atraviesa de manera implícita la reescritura, pero que adquiere visibilidad solo en determinados momentos. Esta interpretación de la peripecia de Dante permite explicar algunas de las características que de otra manera resultarían contradictorias e incoherentes. Piénsese, por ejemplo, en el hecho de que Dante aparezca retratado como un cadáver ambulante al inicio de la obra, una circunstancia que solo adquiere coherencia cuando se comprende que este representa, en este nivel de significado, a un prisionero extenuado de un campo de exterminio. En el canto II, por ejemplo, la intervención de la Loba evoca sin disimulo la imagen del musulmán del *Lager*<sup>9</sup>: “Er stinkt Herr Chef er stinkt wie Jauche / Er hat die Hosen voll er ist schon halb verwest / Seht doch die Fratze an / wie eine Leiche” (Weiss 2003: 10)<sup>10</sup>.

Hay otros indicios textuales que sustentan esta interpretación. Téngase en cuenta, por ejemplo, que en tanto que prisionero condenado a Auschwitz, el personaje debe superar un difícil y extravagante “Eintrittsprüfung” (Weiss 2003: 33) para poder acceder a la ciudad infernal. De hecho, en el canto VII se actualiza el célebre episodio del canto V del *Inferno* dantiano en el cual Minos, infalible ejecutor de la justicia divina, establece con las vueltas de su cola cuál es la zona del reino de ultratumba que corresponde a cada pecador: “Stavvi Minós orribilmente e ringhia / essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia” (*If.* V 4-6). En la reformulación weissiana de esta conocida escena del hipotexto, es el propio Dante quien ha de someterse al juicio del monstruo mitológico: “Wir untersuchen hier wozu du dich am besten eignest / als Liebhaber als Held oder als Wahrheitssucher / Lass uns mal dein Wahrheit prüfen / sag uns was Wahres” (Weiss 2003: 29). Las Figuras 1, 2 y 3 participan en el juicio para poner constantemente en duda la veracidad de las respuestas del recién llegado y condicionar el veredicto final: Dante es tan o más culpable que el resto de los prisioneros de Auschwitz, de modo que tiene garantizado el acceso a la urbe infernal. El resultado del proceso judicial implica que el prisionero, que aguarda desnudo a la decisión del tribunal, debe ponerse el mismo uniforme que el resto de los habitantes de la ciudad infernal: “Aus diesem Grund ist er hier aufgenommen / und soll gleich eingekleidet werden” (Weiss 2003: 33). Las tres figuras se lanzan con insólita violencia sobre el personaje, para vestirlo entre risas amenazantes y con rapidez extrema, en una escena que trae inevitablemente a la memoria el procedimiento de acogida habitual en Auschwitz<sup>11</sup>. En esta recepción tan agresiva no queda rastro del justo y elevado

<sup>9</sup> Recuérdese que en la jerga concentracionaria los prisioneros que alcanzaban “el último grado de deterioro físico y psíquico del ser humano” (Mate 2003: 223) eran denominados “musulmanes” y comparados por el resto de presos precisamente con cadáveres ambulantes (Levi 1989: 81).

<sup>10</sup> La fiera de derivación dantiana reitera la misma idea al final del canto II: “Ist der aus seinem Grab gestiegen / um die Geliebte nochmal aufzusteigen” (Weiss 2003: 16).

<sup>11</sup> Además de la desnudez, también las risas de las Figuras invocan claramente —en este y otros momentos del drama— el campo de exterminio: a través de la risa se establece otra relación intertextual con *Die Ermittlung*, donde las carcajadas de los acusados, todos ellos pertenecientes al personal del campo, funcionan como marca



“offizio” (*If.* V 8) que Minos desempeña en el hipotexto dantiano, pues su larga cola, que en el poema es el instrumento privilegiado de la incuestionable justicia divina, se ha transformado, en la reescritura de Peter Weiss, en una volátil y caprichosa cinta de gimnasia rítmica: “Er [Minos] schwingt ein langes buntes Band / spiralenförmig um sich rum” (Weiss 2003: 29). A pesar de la arbitrariedad jurídica de la que es indicativa esta transformación —y recuérdese, a dicho propósito, lo apuntado sobre el campo de exterminio como espacio en que se anula toda noción de justicia, contrapuesto el estricto sistema punitivo sobre el que se fundamenta la *Comedia* (cf. *supra*)— resulta sin duda relevante que el Minos de la obra de Peter Weiss se comporte como si fuera un juez imparcial y que actúe como si el proceso de Dante se desarrollara con ecuanimidad. El interrogatorio al que es sometido el personaje nada más llegar a la ciudad de Dite se configura como una ficción, pues es evidente que el veredicto final está fijado de antemano y que, en la práctica, la defensa del acusado es totalmente inútil.

Esta peculiaridad, y el hecho de que la escena traiga a la memoria la llegada de los prisioneros a Auschwitz —y establezca, por lo tanto, otra relación intertextual con el *Gesang der Rampe* de *Die Ermittlung*—, permite interpretar el episodio como una especie de primera reflexión en torno a una de las estrategias utilizadas en los *Lager* nazis para asegurar la sumisión de los prisioneros y evitar posibles actos de resistencia: el “Eintrittsprüfung” es el primero de los múltiples rituales absurdos —“Infiniti e infernal sono i riti da compiersi”, confirma Primo Levi (Levi 1989: 29)— que tienen lugar en Auschwitz con el propósito de crear en el prisionero la ilusión de una posible salvación. Apunta en esta dirección, por ejemplo, el testigo 9 al final del primer canto de *Die Ermittlung*, cuando responde negativamente al juez que se interesa sobre la existencia de hipotéticos episodios de resistencia en el andén: “Wie sollten sie es sich vorstellen / daß sie praktisch nicht mehr existierten / Ein jeder glaubte noch daran / daß er überleben konnte” (Weiss 1991: 32). Por el contrario, sin las falsas esperanzas que producen estos rituales grotescos, hubiera resultado mucho más complicado que los prisioneros hubieran aceptado las normas insensatas del campo:

Para que el comportamiento de sus víctimas fuera predecible y, en consecuencia, manipulable y controlable, los nazis tuvieron que inducirlos a que actuaran de “forma racional”. Para conseguirlo, tuvieron que hacer creer a sus víctimas que realmente podían salvar algo y que existían unas normas muy claras sobre cómo comportarse para conseguirlo. Había que convencer a las víctimas de que el trato que se dispensaría al grupo no iba a ser uniforme, que se iba a diversificar y que, en cada caso, dependería de los méritos individuales (Bauman 1998: 181).

Desde esta óptica, lo verdaderamente importante de la ficción judicial conducida por Minos en el canto VII de la reescritura no radica tanto en el contenido ni en el resultado final, cuanto en el hecho de que Dante crea que el proceso es real y

---

textual de su complicidad y de su falta de arrepentimiento. El hecho de que en *Inferno* los dirigentes de la ciudad de Dite se rían constantemente confirma, por lo tanto, que la acción dramática también se desarrolla en Auschwitz.

que, como consecuencia, si responde adecuada y racionalmente al interrogatorio, tendrá más posibilidades de salvarse: “La racionalidad de los dominados es siempre el arma de los dominadores”, confirma el sociólogo polaco Zigmunt Bauman (Bauman 1998: 183) en relación con este tema.

La forma más extrema de esta estrategia diabólica, que, a fin de cuentas, consigue que las víctimas de Auschwitz acepten las premisas de un programa destinado a conseguir su propia aniquilación, son los procesos de selección que, en las condiciones infrahumanas del *Lager*, podían significar, bien la muerte inmediata del prisionero, bien un aplazamiento de la condena a la cámara de gas. También estos procesos de selección, si bien dotados de una aparente objetividad, resultan en realidad totalmente arbitrarios, pues numerosas circunstancias, además del estado de salud del prisionero y, por lo tanto, de su capacidad para el trabajo, intervienen en la decisión final. Según refieren varios de los testigos que prestan declaración en *Die Ermittlung*, factores tan caprichosos como la suerte o incluso el estado de ánimo del responsable de la selección desempeñan un rol fundamental a dicho propósito. No obstante, también en relación con estos procedimientos, es evidente que, para asegurar el buen funcionamiento del *Lager* y para conseguir la sumisión absoluta de los prisioneros, debe mantenerse la ilusión de que existe una cierta lógica de fondo, aunque esta lógica sea simplemente la de la productividad, que es también la que domina en la urbe del drama *Inferno*, según refiere la Figura 5 en el canto XXVII de la reescritura: “Ein Baum der nicht Frucht trägt / soll abgesägt / und geworfen werden / ins Feuer” (Weiss 2003: 99). En el II canto de *Die Ermittlung* – el *Gesang von Lager*– la declaración del testigo 3 confirma que la arbitrariedad camuflada de racionalidad es característica de la normativa de Auschwitz, pues el superviviente del campo refiere al auditorio que el acusado Kaduk solía simular procesos de selección en los que el resultado –el exterminio de todos los reclusos participantes– estaba decidido de antemano:

Er hielt den Spazierstock in der Höhe / von etwa einem Meter vor sie hin / Sie mußten darüber springen / Wer den Stock berührte / kam ins Gas Wer der Sprung über den Stock gelang / wurde geschlagen bis er zusammenbrach / Jetzt spring noch einmal / rief Kaduk / um zum zweiten Mal / gelang es nicht mehr (Weiss 1991: 47).

En este mismo canto, el testigo 9 relata que los prisioneros del campo estaban obligados a realizar absurdos ejercicios deportivos para demostrar su fortaleza o debilidad. Bajo la orden del acusado Bernarek, por ejemplo, los reclusos tenían que saltar de manera grotesca a imitación de los brincos de las ranas. En una nueva confirmación de que la acción dramática de *Inferno*, en este nivel de significado, se desarrolla en Auschwitz, la acotación colocada al principio del canto XXI indica que la escena se abre con uno de estos exámenes deportivos<sup>12</sup>. Además de ejecutar las órdenes de los guardias, Dante debe desempeñar también el rol de domador: “Dante wird rangeholt / ein Reifen wird ihm in die Hand gedrückt / jetzt steht auch

<sup>12</sup> “Einzelne werden hochgezogen aus der Vertiefung / um auf Befehl der Wächter Übungen zu leisten / Einer hüpf / ein anderer wirft sich durch einen Reifen / ein dritter wird zum Tragtier seines Wächters / einer zieht unsichtbare Führen / andre schieben heben stemmen Unsichtbares / Alle fahren steil auf zur ehrerbietigen Haltung / verbeugen sich oder lassen sich fallen / nach vorn und rückwärts” (Weiss 2003: 71).

Dante als Dompteur / und niedre Wesen eilen unter seiner Leitung / hin und her”. (Weiss 2003: 71). Nótese que este último detalle, aparentemente insignificante, describe otro de los aspectos más inquietantes del *Lager* y en concreto, el que Primo Levi explica en *I sommersi e i salvati* (Levi 2007) con el concepto de *zona grigia*<sup>13</sup>. En efecto, el *Lager* es un sistema construido de tal manera que la lucha por la supervivencia lleva a los prisioneros no solo a aceptar las normas sino también a colaborar en mayor o menor medida con las autoridades del campo y, por lo tanto, a participar, aunque sea por omisión, en la desaparición de los más débiles. Esto no implica que Peter Weiss coloque en el mismo plano, y atribuya la misma responsabilidad, a las víctimas y a los verdugos de Auschwitz. Se trata más bien de poner de manifiesto, en línea con las reflexiones de Levi, y de acuerdo con la intervención de Pazzo en el canto XVII de la reescritura, que “Opfer ist nur wer sich damit begnügt / Opfer zu sein” (Weiss 2003: 61), esto es, que el aspecto verdaderamente inquietante del campo es que está concebido de tal manera que el hecho de sobrevivir en condiciones de violencia extrema implica haber consentido de una u otra manera con un sistema de explotación que se rige por la ley del más fuerte.

En definitiva, en este primer nivel de lectura, que se introduce en el texto a través de la memoria implícita de la *Divina Comedia*, no solo se alude a la ubicación infernal de la acción dramática, sino que también se explican algunos de los aspectos más perversos del funcionamiento interno del *Lager*.

#### 4. Nivel II: “Inferno ist das Deutschland von heute”<sup>14</sup>

En los treinta y tres cantos de breve extensión que componen, a modo de escenas independientes y desordenadas, el drama *Inferno* –frente a los treinta y cuatro del hipotexto medieval– se representa la confrontación de Dante Alighieri –caracterizado explícitamente como un *alter ego* de Weiss– con la ciudad anónima a la que este retorna tras la experiencia traumática del exilio. Aunque dicha ciudad no tenga referentes extratextuales unívocos, el escenario urbano al que llega el personaje presenta características que permiten identificarlo sin dificultad con el Berlín Occidental de los cincuenta y sesenta (Kretschmann 2012: 44-56).

De acuerdo con las intervenciones claramente apologéticas de la población, se trata de un paraíso de abundancia, libertad, paz y bienestar, del más justo y perfecto de los mundos posibles. Ya en el canto IV de la reescritura, por ejemplo, el portero Caronte, personaje de ascendencia dantiana, recibe al recién llegado en una realidad de incomparable bienestar y felicidad sin límites: “Und deine Suche nach Gefilden / von denen du dir immer etwas Besseres erwartest / kannst du jetzt aufgeben / denn es gibt keinen Ort / der sich mit diesem messen könnte” (Weiss 2003: 21). En esta actitud afirmativa, que exhibirán sin excepción el resto de habitantes de la urbe, es posible rastrear las huellas del clima de entusiasmo generalizado que impera en la República Federal Alemana durante los años del denominado *Wirtschafts-*

<sup>13</sup> Recuérdese que, con este concepto, el superviviente de Auschwitz hace referencia a esta situación de monstruosa ambigüedad que en el campo de exterminio difumina hasta el extremo las fronteras entre las víctimas y los verdugos, de tal modo que, por citar otro pasaje del drama *Inferno* que evoca de forma inequívoca el campo, “Die Peiniger sind von den Opfern / nicht mehr zu unterschieden” (Weiss 2003: 58).

<sup>14</sup> Esta expresión proviene de un fragmento conservado en el Archivo Peter Weiss de Berlín (PWA 2251).

*wunder* (1948-1966), esto es, durante el periodo de inesperado crecimiento económico, bajas tasas de inflación y pleno empleo, en que desembocan las políticas de reconstrucción occidentales después de la Segunda Guerra Mundial. Así, por ejemplo, las figuras 1 y 2 exaltan sin disimulo, en el canto IX del *Inferno*, el gran nivel de riqueza que ha alcanzado la urbe: “Bei uns lässt es sich heute ohne Zweifel sagen / dass alles blüht und alles voller Reichtum ist / Niemand bei uns hat heute noch zu klagen / in unsrer Stadt ist jeder Optimist” (Weiss 2003: 39).

El proceso de reactivación económica de Alemania Occidental que, según admite el monstruo Flegias en el canto XIX de la pieza, permite resurgir de sus cenizas a un país que sale totalmente devastado de la contienda bélica: “Erst durch die Zerstörung / sind wir zu diesem Überfluss gekommen” (Weiss 2003: 66), es el resultado de la combinación de varios factores. Entre ellos, cabe destacar el *European Recovery Plan*, comúnmente conocido como *Plan Marshall*, al que alude de forma velada Gerión, cuando admite, en el canto XXVIII de la reescritura, que la ciudad dispone ahora, de “ungeahnte Finazierungsmenge” (Weiss 2003: 101) para poder reconstruir las ruinas y reactivar la economía.

Es sabido que otro de los factores que contribuye notablemente al aclamado proceso de recuperación económica de la derrotada potencia fascista, tiene, de acuerdo con todos los analistas, un nombre y un apellido: Ludwig Erhard (1897–1977), ministro de Economía de la República Federal Alemana durante la cancillería de Konrad Adenauer (1876-1967), esto es, entre los años 1948 y 1963. La medida más importante para el crecimiento macroeconómico de Alemania Occidental que adopta Ludwig Erhard es la supresión de la economía planificada propia de los años del régimen nazi y la aplicación de un modelo inspirado en la teoría económica del círculo de Friburgo –F. Böhm, W. Eucken, H. Grossmann-Doerth, K.P. Hansel, L. Misch y la incorporación tardía de A.von Hayek–. Con la denominada economía social de mercado, o *Soziale Marktwirtschaft*, los mencionados economistas aspiraban a encontrar una especie de “tercera vía” entre el liberalismo desenfrenado del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, y las economías totalitarias de Hitler y Stalin. En algunos pasajes de *Inferno* es posible identificar una defensa entusiasta de este modelo ordoliberal, que contrasta con la ortodoxia keynesiana la cual se estaba aplicando en otros países europeos después de la guerra. Su propósito fundamental, o así lo conciben sus promotores, consiste en la “configuración consciente de un orden social y económico radicalmente libre, dotado de componentes sociales y garantizado, además, por medio de un Estado fuerte” (Díez-Espinosa y Martín de la Guardia 1998: 98). De acuerdo con estos principios, un Minotauro de memoria dantiana interviene en el canto XX de la reescritura de Peter Weiss para afirmar con contundencia la necesidad de aplicar un oximórico “intervencionismo liberal” como el que defienden los ordoliberales alemanes. Desde su punto de vista, como desde el del Minotauro, el Estado debe ser lo suficientemente fuerte como para poder asegurar el libre funcionamiento del mercado y para poder garantizar la libertad adquisitiva de los habitantes de la urbe: “Um diese Werte / die gekrönt werden von unsrer Freiheit / des Erwerbs / und von der Unabhängigkeit des Staatsgebildes / effektiv zu schützen / ist eine Starke Hand in allen Zweigen / der / Verwaltung nötig” (Weiss 2003: 68).

En la práctica, la economía social de mercado, aplicada con “weltumfassenden Resultat” (Weiss 2003: 103) por Ludwig Erhard en Alemania, concibe la libertad

económica como la condición de la libertad social y política, además de como garante de la igualdad de oportunidades de la población. De ahí que, por ejemplo, en el canto V del drama *Inferno*, Peter Weiss ponga en boca de Virgilio una alabanza explícita de la libertad absoluta que atraviesa todos los niveles de la convivencia ciudadana: “Sieh doch wie offen es hier ist / nichts bindet dich / [...] / Und alles was du willst / das steht dir frei zu tun / sieh dich doch um / sieh wies hier lebt / wie alle gehn wohin sie wollen / und jeder spricht wies ihm gefällt” (Weiss 2003: 25). No obstante, tan aplaudida libertad de movimiento se transforma, a fin de cuentas, en una carrera egoísta hacia el ascenso social y la realización personal: “da jedem hier die gleiche Möglichkeit geboten wird / sich von den grossen Kuchen abzuschneiden / da jeder hier nichts anderes im Sinn hat / als aufzusteigen und sich zu entfalten” (Weiss 2003: 41). Las leyes del mercado y la búsqueda incesante del beneficio económico han deformado los rostros y los cuerpos de los habitantes de la ciudad, que se mueven sin pausa, con gesto frenético y nervioso, en una actualización del movimiento agitado de las manos de los usureros que expían su pecado en el canto XVII del *Infierno* dantiano (“di qua di là soccorrien le mani”, v. 47). Nótese, desde este punto de vista, la lucidez con la que Peter Weiss retrata una sociedad que mide su éxito o su fracaso de acuerdo con su producto interior bruto, sin la necesidad de que el crecimiento macroeconómico –que deriva directamente de la suma total de dinero que cambia de mano en mano en operaciones de compraventa– garantice una mejoría efectiva de las condiciones de vida de las personas: “Es kommt aufs gleiche raus wer Geld gibt und wers nimmt / der allgemeine Reichtum wird durch jede Transaktion gesteigert / zum Besten aller wird der Anteil des Gewinns von Fall zu Fall bestimmt / und der wär dumm wer dabei mitzutun sich weigert” (Weiss 2003: 93).

En esta sociedad aparentemente paradisiaca, que se concibe a sí misma como garante del acceso equitativo a la riqueza y que se presenta como responsable de ofrecer a la población en su conjunto las mismas posibilidades de crecimiento y ascenso individual, domina una ética del éxito que culpabiliza a los actores individuales de su fracaso y su pobreza: “Wer die Gelegenheit zu seinem Aufstieg nicht bewacht / der kann nur untergehn und wird im Nu vergessen” (Weiss 2003: 93). Como contrapartida, queda legitimado el poder de los dirigentes infernales, es decir, de aquellos que han sabido aprovechar las oportunidades en beneficio propio y que, como consecuencia, se presentan ante el resto de habitantes de la urbe como los responsables de aplicar medidas orientadas a la consecución del bien común: “Zum allgemeinen Wohl regieren wir, / und von Gerechtigkeit wird noch die kleinste / Handlung hier bestimmt” (Weiss 2003: 68). El aspecto más llamativo, además de temible, de esta ciudad de aparente bienestar, abundancia sin límites e incomparable justicia social –“Bereich der grausamen Wohlebens” (Weiss 1982: 215)– tiene que ver precisamente con la formación de un cortejo de figuras (*Figuren*) sin nombre que interiorizan y reproducen el discurso institucional, asimilando de esta manera una serie de pautas de comportamiento que los perjudican: “Ach wir sind arm doch wir sind glücklich” (Weiss 2003: 73-74). De hecho, en este “Wirtschaftswunderland” (Dwars 2007: 54) –que recuerda a la Florencia de la “gente nuova e i subiti guadagni” (*If.* XVI 73-74) contra la que arremete con violencia Dante *auctor* en tantos momentos de la *Comedia* – se vive, o así lo perciben sus habitantes, en perfecta y absoluta armonía: “Wenn es auch aussieht als ob einer

auf den andern scheisst / befinden wir uns doch im besten Einvernehmen” (Weiss 2003: 75). Ya no queda rastro, en efecto, del reciente conflicto bélico, y los enemigos del pasado (los alemanes y los aliados) conviven ahora pacíficamente, en absoluta e inmejorable concordia.

No obstante, es evidente que la urbe oculta tensiones que anuncian la inminencia de una nueva guerra, pues las intervenciones de sus dirigentes, quienes se expresan con un lenguaje ambiguo y engañoso, reflejan el carácter encubierto de una violencia que atraviesa, en la práctica, todos los niveles de la sociedad infernal. Así, por ejemplo, en el canto X de la reescritura, el coro le explica a Dante cuáles son los mecanismos destinados a proteger la belleza de la urbe, y con belleza, evidentemente, se alude a la riqueza de los más poderosos: “Wir leben für den Wettstreit um die Schönheit / [...] / Und wer da kommen will um unsre Schönheit zu gefährden / der hüte sich / denn wir sind nicht verlegen um Mittel / unsre Schönheit zu verteidigen” (Weiss 2003: 40-41). Además, al final de la pieza, que concluye con la detonación de lo que parece ser una bomba atómica —“Dort kommen wir sehr schnell zum Ziel / ich drück nur auf den / Knopf” (Weiss 2003: 119)— es posible identificar una referencia a la carrera armamentística que definió la Guerra Fría, así como una representación del encendido debate sobre el rearme de Alemania Occidental que tuvo lugar a finales de los años cincuenta en la *Bundesrepublik* (Kretschmann 2012: 55)<sup>15</sup>.

La violencia encubierta de la sociedad infernal se revela también en la actitud de desprecio que mantienen “li cittadin de la città partita” (*If.* VI 61)<sup>16</sup> contra un enemigo anónimo que estaría trazando planes de ataque contra los valores democráticos y liberales que regulan la convivencia ciudadana. Obsérvense, por ejemplo, los términos de la agresiva intervención del Minotauro, el monstruo mitológico que representa precisamente a la violencia en el *Infierno* dantiano, en el canto XX de la reescritura: “In dieser Zeit / in der die Angriffspläne unsrer Feinde wachsen / kommt es drauf an / in jedem Augenblick bereit zu sein / die Werte zu verteidigen / die wir schon vormals / oft verteidigt haben” (Weiss 2003: 68). Esta y otras alusiones semejantes han de interpretarse en mi opinión como pruebas del clima de acentuado anticomunismo imperante en la República Federal Alemana durante los años de la Guerra Fría, una tendencia que, de acuerdo con Peter Weiss, se configura como una nueva versión del antisemitismo dominante durante el Tercer Reich<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> En un pasaje de los *Notizbücher*, el dramaturgo alude a este aspecto de la sociedad infernal de manera explícita: “Auch wir wollen diese Bomben / wenn die andern sie haben / und wenn die die Bomben haben / dann machen wir uns diese Bomben / Hallo, diese Bomben wollen wir auch / weil die andern sie haben” (Weiss 1982: 266).

<sup>16</sup> Con esta expresión, Ciaccio se refiere, en el canto VI del *Infierno* dantiano, a la ciudad de Florencia, dividida, como es sabido, en dos facciones políticas en continua lucha, los güelfos blancos, a los que pertenecía también Dante, y los güelfos negros.

<sup>17</sup> El dramaturgo expresa esta idea de manera explícita en la carta que le envía a Hans Werner Richter en el año 1965, donde muestra sin reservas su desilusión ante una Alemania que reproduce las pautas de comportamiento del pasado y que de baluarte contra el judaísmo se convierte en baluarte contra el comunismo. En la misiva, publicada después como *Unter dem Hirseberg*, Peter Weiss le explica al fundador del Grupo 47 los motivos que le impiden volver a su país de origen después de una ausencia de más de trece años. Esta aclaración se convierte en la excusa perfecta para ofrecer un retrato extremadamente negativo, a la par que lúcido, de la situación sociopolítica de la República Federal Alemana desde que fuera desaprovechada la esperanzadora posibilidad de cambio que se abrió al concluir la Segunda Guerra Mundial. La descripción de esta realidad, realizada desde la mirada extrañada del forastero, concuerda con la imagen de la sociedad infernal que se extrae del drama *Inferno*, en una nueva confirmación, por lo tanto, de la posibilidad de interpretar la ciudad anónima

En otra confirmación de que el referente extratextual de la ciudad coincide, en este segundo nivel de significado, con el Berlín occidental de los prósperos y felices años del *Wirtschaftswunder*, cuando la prioridad de la reactivación económica reabsorbe el resto de objetivos políticos y desplaza a un plano secundario el proceso de desnazificación de la sociedad alemana, Flegias admite, en el canto XIX de la reescritura, que el presente ha sido construido sin rastro de los sin-nombre: “Wer fragt nach denen / die verwesten und verrauchten / Nur mit den Lebenden wird hier gerechnet” (Weiss 2003: 67). La sociedad infernal está dominada, efectivamente, por el mito del progreso imparable, de tal modo que en ella conviven, empeñados en olvidar el pasado, solamente “alle denen / die für die Entwicklung sind” (Weiss 2003: 25). El ritmo frenético de la urbe –“wir aber / bewegen uns unaufhaltsam” (Weiss 2003: 103)–, reproducido por el movimiento acelerado de los personajes, que cambian constantemente de rol y desaparecen de escena de forma imprevista, es reiterado por Virgilio, quien recuerda al forastero que, en este nuevo escenario, resurgido con fuerza de la más absoluta devastación, “ist jeder Augenblick / Erneuerung” (Weiss 2003: 22).

En este sentido, resulta paradójico que, aunque los habitantes de la urbe defiendan sin excepción una ruptura drástica con el pasado, muchos de ellos continúen ocupando los mismos cargos políticos que en la etapa anterior. Esto es explícito, por ejemplo, en el canto XXVI de la reescritura y, en concreto, en la presentación que hace Virgilio del director general Futschì (Fucci), quien “beherrscht noch heute die Finanzen” (Weiss 2003: 92) y es todavía admirado en cuanto que “Vorsitzender der Aufsichtsräte unsrer einflussreichsten Industrien” y “Ehrenpräsident unsres Verteidigungswesens” (Weiss 2003: 92). No obstante, esta continuidad, meramente nominal, no es el aspecto más temible de la sociedad infernal, pues los habitantes de la ciudad de Dite reproducen de manera generalizada pautas de comportamiento que se creían superadas. De hecho, en muchas de sus intervenciones es posible entrever, de modo más o menos disimulado, las huellas de la ideología nazi.

Obsérvese, por poner un ejemplo particularmente significativo, de qué manera actualiza Peter Weiss los contenidos del canto XV del *Infierno* dantiano, donde se narra el encuentro del peregrino con el maestro Brunetto Latini (1220-1295), condenado por sodomía en el tercer recinto del séptimo círculo de la topografía infernal dantiana. Es sabido que, como en el resto de episodios protagonizados por personajes de origen florentino, también en este canto, Dante Alighieri pone en boca de su admirado conciudadano una invectiva despiadada contra su ciudad de origen, que desemboca en una profecía del exilio, la tercera después de las de Ciaccio y Farinata. En este episodio en concreto, el autor del *Tresor* atribuye la decadencia moral y social de la Florencia del tiempo de Dante, en unos términos que, desde la perspectiva actual, resultan efectivamente racistas, a la mezcla de pueblos que, según la creencia popular, habría dado lugar a la fundación de la ciudad toscana. De hecho, es el origen fiesolano –“ingrato popolo maligno”– de una parte de la población de la ciudad lo que ha pervertido “la sementa santa” de los romanos que habían construido la urbe. Brunetto también defiende que su discípulo, el poeta Dante Alighieri, es uno de los pocos descendientes aún incontaminados que quedan de la noble estirpe del pueblo romano. La condición privilegiada de Dante, “dolce

fico” entre “lazzi sorbi”, explicaría la enemistad de los florentinos-fiesolanos contra el “ben far” del poeta, cuyo resultado será, de acuerdo con la ficción narrativa de la *Divina Comedia*, el inminente exilio de Dante:

Ma quello ingrato popolo maligno / che discese da Fiesole ab antico, / e si tiene ancor del monte e del macigno, / ti si farà, per tuo ben far, mimico; / ed è ragion ché tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico. / [...] La tua fortuna tanto onor ti serba, / che l’una parte e l’altra avranno fame / di te; ma lungi fia dal becco l’erba. / Faccian le bestie fiesolana strame / di lor medesme, e non tocchi la pianta, / s’alcuna surge ancora in por letame, / in cui riviva la sementa santa / di qu’e Roman che vi rimaser quando / fu fatto il nido di malizia tanta (*If.* XV 61-78).

En el canto XXIV del drama *Inferno*, Weiss actualiza el encuentro entre Brunetto Latini y el peregrino en una escena que reproduce incluso la manera en que están colocados maestro y discípulo en el original dantiano. No obstante, mientras que en la *Comedia* se hace hincapié en el gesto de reverencia del poeta, quien avanza junto a Virgilio sobre el dique de piedra del río Flegetonte mientras escucha con la cabeza inclinada las sabias palabras del maestro, en el drama *Inferno*, por el contrario, aunque la situación física sea la misma, las acotaciones no hacen mención a la actitud de Dante, pero sí indican que el actor que representa a Brunetto Latini camina encorvado y debe alzar la cabeza para hablar con el peregrino: “Kommt einer tief gebückt und blickt /verdrehen Kopfs zu Dante auf / [...] / Lateiner wieder gekrümmt von unten sprechend” (Weiss 2003: 84-87)<sup>18</sup>. De la misma manera que en el poema, también en la reescritura el diálogo entre los conciudadanos comienza cuando el sodomita reconoce a Dante y se dirige a él con evidente alegría por tan inesperado encuentro, de modo que el “Qual meraviglia” de *Infierno* XV 24 se transforma, en el canto XXIV del drama, en una muestra de entusiasmo análoga: “Ach welche Freude ist es doch ach welche Freude / [...] / Ach ich wusste es immer / Dante ich habe dich immer geliebt” (Weiss 2003: 84). Como en el hipotexto medieval, también en la reescritura, Dante reconoce de inmediato a Ser Brunetto y reacciona a la declaración de aprecio de su maestro preguntándole por los motivos de un afecto tan sincero. Por su parte, este último atribuye su estima, que pronto se revelará hipócrita, a la diversidad de Dante, de modo que, también en el texto de Peter Weiss, el poeta es considerado por su maestro como un “dolce fico” entre “lazzi sorbi”: “Ich liebte dich ich liebte dich weil du anders warst / als die Meisten / Ach ich liebte dich da ich schon früh sah / dass du ihnen überlegen warst im Geiste” (Weiss 2003:84). Esta supuesta superioridad moral e intelectual esconde ahora una inferioridad racial que justifica que el personaje haya sido escogido y separado del resto de ciudadanos, de modo que Peter Weiss pone en boca de Brunetto los mismos argumentos que este utiliza en la *Comedia* para defender la excelencia de Dante, pero, en esta ocasión, con el propósito contrario. Las intervenciones del coro, que interrumpen y comentan constantemente el diálogo entre los dos personajes, revelan cuáles son el sentido y la intención reales que se esconden detrás de las aparentes muestras de afecto de Brunetto Latini:

<sup>18</sup> Lateiner es el nombre alemanizado del Brunetto Latini de la *Commedia* de Dante.



Aus folgendem deutlich ersichtlichen Grunde / wurde Dante zusammen mit einigen andern / hervorgeholt und ausgeschieden / Sorgfältige Untersuchungen ergaben / dass er abstammte von denen die / kommend von dunklen Gegenden / sich eingeschlichen hatten bei uns / um / Zusammengehörigkeit mit uns heuchelnd / die Herrschaft über die Stadt / zu gewinnen (Weiss 2003: 85).

En definitiva, de heredero de “la sementa santa” del pueblo romano, Dante se ha convertido, en el episodio correspondiente del drama *Inferno* en una de las “bestie fiesolane” que según la teoría de Brunetto Latini, han transformado, la ciudad de Florencia en “nido di malizia tanta”. Desde esta óptica, la reformulación de los contenidos de la *Divina Comedia* permite a Peter Weiss sugerir la identidad judía del protagonista del drama, además de indicar que el antisemitismo del Tercer Reich es equiparable a las tendencias racistas –y anticomunistas– que percibe en la República Federal Alemana de los años sesenta: “Inferno: Der Antisemitismus immer parallel zum Negerhaß, Gelben-Haß oder sonstigen Rassenhaß laufen” (Weiss 1982: 270). Para el dramaturgo, el odio al diferente constituye una realidad tanto en el régimen nazi como en la democracia federal, pero mientras que en el primer caso este odio es manifiesto y explícito, en el Berlín Occidental de los años sesenta las muestras de racismo no son tan evidentes, pues se ocultan bajo engañosos discursos de tolerancia como el de Brunetto Latini.

Nótese, a dicho propósito, la diferencia entre el racismo maquillado de muestra de afecto del maestro florentino y la agresiva intervención del monstruo Flegias en el canto XIII de la reescritura. El personaje, que en el hipotexto medieval es representación alegórica de la ira, adopta el lenguaje parasitológico propio del argumentario nazi contra los judíos para alertar a los ciudadanos de la grave amenaza que representa para la convivencia ciudadana la llegada de las razas naturalmente inferiores, que estarían intentando conquistar el poder de la ciudad por todos los medios:

Ich Phlegias spreche zu euch von den Parasiten / die gekommen sind in unsre Stadt / zuerst sich krümmend vor uns und uns dienend / bald aber an sich raffend in unverstellter Selbstsucht / Werte die seit jeher nur uns Eingesessnen zugeschrieben sind / sich breit machend damit und plötzlich / auftauchend überall wo über Wohl und Dasein / unsrer Stadt bestimmt wird (Weiss 2003: 48).

Peter Weiss acude aquí a una imagen semejante a la que emplea Dante Alighieri en el famoso pasaje del canto XVI del *Paráiso* en el que su antepasado Cacciaguida atribuye la decadencia moral y política de la ciudad de Florencia a la mezcla de personas diferentes, por origen y costumbres, y, por lo tanto, al proceso de inurbanización que provocó un gran crecimiento físico de la ciudad entre los siglos XI y XIII: “Sempre la confusion de le persone / principio fu del mal de la cittade, / come del posto il cibo che s’appone” (*Pd.* XVI 67-69). Flegias también se sirve en la reescritura de la metáfora organicista del cuerpo ención a los valores éticos de los fundadores de la ciudad conecta tahumano para criticar la llegada a la urbe de peligrosos agentes de contaminación externa. La mmbién con la operación a través de la cual Dante opone los valores de la Florencia de la época de Cacciaguida a los de la Florencia protocapitalista en la que él ha vivido: “Ich warne euch vor diesem

Giftgeschwür / das sich im Körper unsrer Stadt eingnistet hat / Ich warne euch vor der Gefahr / dass uns die von unsern Vätern aufgebaute Stadt / in einem Augenblick der Schwäche / von den Namenlosen entrissen wird” (Weiss 2003: 49).

## 5. Conclusiones

Además de por la reintegración de los antiguos nazis en la sociedad alemana de la posguerra y en los años del milagro económico alemán, y por la pervivencia de camufladas actitudes antisemitas entre la población, la continuidad entre el Tercer Reich y la República Federal Alemana se manifiesta, de acuerdo con cuanto sugiere la pieza de Peter Weiss, a nivel estructural, esto es, a través de la vigencia de las condiciones socioeconómicas y políticas que permitieron la barbarie de Auschwitz. Como consecuencia, también el drama *Inferno* transmite esta continuidad por vía estructural, pues el segundo nivel de significado incluye necesariamente al anterior, de tal manera que el campo de exterminio no desaparece por completo de escena, sino que permanece presente en todo momento en cuanto que amenaza latente y posibilidad invisible. La memoria de la *Divina Comedia* y la presencia subrepticia de Auschwitz sirven, por lo tanto, para denunciar la pervivencia de rasgos del régimen nazi en la sociedad postbélica, sin que sea necesario aludir a la ligazón explícita entre estos espacios, pues ambas dimensiones se entremezclan automáticamente durante el proceso de lectura a través de la común atmósfera dantiana.

En definitiva, la indeterminación de los referentes extratextuales a los que aluden los espacios y personajes dantianos —una característica de la pieza que el lector de la editorial Suhrkamp, a quien Peter Weiss manda el manuscrito de *Inferno* considera como el síntoma de una confusión que habría que corregir para poder pensar siquiera en publicar la obra—<sup>19</sup> y la ambigüedad espacial así conseguida se configura como una estrategia eficaz para vehicular la misma crítica que en *Die Ermittlung* pero esta vez por vía indirecta, esto es, a través de la compleja superposición de espacios y tiempos dispares. Se trata de denunciar que, si bien las fábricas de la muerte construidas durante el Tercer Reich no existen físicamente durante los años cincuenta y sesenta, muchos de los factores estructurales e ideológicos que desembocaron en la barbarie nazi continúan actuando de manera implícita. Para Peter Weiss, de facto, los campos de exterminio, lejos de representar un suceso inexplicable y atribuible a una patología colectiva transitoria, han de considerarse, por el contrario, como productos del sistema de explotación capitalista, pues según un apunte esclarecedor de los *Notizbücher*, el *Lager* no es más que “Die kapitalistische Gesellschaft bis zur äussersten Pervertierung getrieben. Die Ausbeutung, bis auf das Blut, die Knochen, die Asch” (Weiss 1982: 36).

<sup>19</sup> Karlheinz Braun informa a Peter Weiss de su impresión de la obra, a su entender confusa e incoherente, en una carta del cuatro de enero del año 1965. Este interesante documento se conserva en el Archivo Peter Weiss de Berlín (PWA 1131).

## 6. Referencias bibliográficas

- Acosta, L., «Del *Infierno* de Dante al *Infierno* de Peter Weiss», en: Mariño, F. M. (coord.), *Estudios contrastivos de Filología Alemana*. Valladolid: Centro Buendía 2000.
- Alighieri, D., *Commedia, Inferno*, Chiavacci Leonardi, A.M. (ed.). Milano: Mondadori 1993.
- Arendt, H., «La imagen del infierno», en: *Ensayos de comprensión 1930-1954. Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, trad. Serrano de Haro, A. Madrid: Caparrós 2005, 245-254.
- Arqués, R., «Dante nell'inferno moderno: la letteratura del dopo Auschwitz», *Rassegna europea di letteratura italiana* 33 (2009), 87-109.
- Baccarini, I., «Tra Dante e Peter Weiss: per un'estetica della memoria», Cifariello, A.-Cadeddu, C. (ed.), en: *Percorsi della memoria*. Atti del convegno, Università degli studi "Tor Vergata". Roma: Azimut 2007, 119-139.
- Banchelli, E., «Zur Peter Weiss-Rezeption in Italien», *Peter Weiss Jahrbuch* 9 (2000), 72-86.
- Bauman, Z., *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur 1998.
- Castellari, M., «Documento e allegoria. Strategie di rappresentazione nell'Istruttoria di Peter Weiss», en: Costazza, A. (ed.), *Rappresentare la Shoah*. Milano: Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario 2005, 203-231.
- Castellari, M., «Dei molti Inferni. La Shoah, Dante e Peter Weiss», en: Weiss, P., *Inferno, Testo drammatico e materiali critici*. Milano: Mimesis 2008, 237-261.
- Diez Espinosa, J.R., / Martín de la Guardia, R., *Historia contemporánea de Alemania (1945-1995): de la división a la reunificación*. Madrid: Síntesis 1998.
- Dallapiazza, M., «L'inferno è il presente, non l'aldilà. Dante nella letteratura tedesca dell'esilio», en: Unfer Lukoschik, R.,-Dalla Piazza, M. (ed.), *La ricezione di Dante Alighieri: impulsi e tensioni*. Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino, 26 e 27 Maggio 2010. München: Peter Lang 2011, 129-143.
- Dolei, G., «"Tu duca, tu signore, tu maestro": Dante come compagno di resistenza nell'esilio di Peter Weiss», en: *Strumenti critici* 116 (2007), 55-74.
- Dwars, J., *Und Dennoch Hoffnung. Peter Weiss Eine Biographie*. Berlín: Aufbau 2007.
- Hofmann, M., «Peter Weiss' Dante Rezeption und die poetische Erinnerung der Shoah», *Peter Weiss Jahrbuch* 6 (1997), 94-109.
- Hölter, E., *Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Ivanovic, C., «Der Schritt zur Vernunft. Peter Weiss' Dante Diskurs als Paradigma einer Dichtung nach Auschwitz», *Peter Weiss Jahrbuch* 6 (1997), 67-93.
- Kretschmann, T., «Nachträgliche Standortbestimmung. Zu Peter Weiss' postum veröffentlichtem Drama *Inferno* (1964 / 2003) und seiner Uraufführung am Badischen Staatstheater Karlsruhe (2008)», en: *Höllmaschine / Wunschapparat. Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*. Bielefeld: Transcript 2012, 26-77.
- Kuon, P., «*Lo mio maestro e'l mio autore*». *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1993 [Anakleta Romanica Heft 53].
- Kuon, P., «...dieser Portalheilige zur abendländischen Kunst... Zur Rezeption der *Divina Commedia* bei Peter Weiss, Pier Paolo Pasolini und anderen», *Peter Weiss Jahrbuch* 6 (1997), 42-67.
- Levi, P., *Se questo è un uomo, La tregua*. Torino: Einaudi 1989.
- Levi, P., *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi 2007.
- Mate, R., *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta 2003.
- Miglio, C., «Dante dopo Auschwitz: L'*Inferno* di Peter Weiss», *Critica del testo* 3 (2011), 293-318.

- Müllender, Y., *Peter Weiss' Divina Commedia-Projekt (1964-1969) ...läßt sich dies noch beschreiben...Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2007.
- Oesterle, K., «Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss», en: Lüdke, M.-Schmidt, D. (Hg.), *Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss*, Literaturmagazin 27. Reinbek bei Hamburg: Rowolt 1991, 45-71.
- Oliva Herrer, M., *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial 2007.
- Salloch, E., «The *Divina Commedia* as Model and Anti-Model for *The Investigation* by Peter Weiss», *Modern Drama* 14 (1971), 1-12.
- Taterka, T., *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*. Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Weiss, P., «Vorübung zum dreiteiligen Drama *divina comedia*», en: *Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, 125-141.
- Weiss, P., *Notizbücher 1960-1971*, I Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Weiss, P., «Mit der Hoffnung als Arbeitshypothese. Magnus Bergh und Birgit Munkhammar im Gespräch mit Peter Weiss über die *Ästhetik des Widerstands*», en: Gerlach, R. / Richter, M. (Hg.), *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 290-300.
- Weiss, P., *Inferno, Stück und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Weiss, P., *Inferno, Testo drammatico e materiali critici*, trad. it. de Castellari, M. Milano: Mimesi 2008.
- Weiss, P., *Inferni, Auschwitz, Dante, Laocoonte*, Härle C. (ed.), trad. it de Persa, A. Napoli: Cronopio 2007.
- Weiß, C., *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die Ermittlung im Kalten Krieg*. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2000.