

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

LOS NIBELUNGOS EN *GERMANIA MUERTE EN BERLÍN*: PARALELISMOS HISTÓRICOS Y REESCRITURA

Heiner Müller (1929-1995), autor y dramaturgo alemán, aparece en el panorama literario de la República Democrática Alemana a finales de la década de los 50 (*El Hundesalaris —Der Lohndrucker—*, su primera obra, se estrena en 1958) Desde los años 80 del siglo pasado Müller se afirma como uno de los autores teatrales europeos de mayor trascendencia.

Al igual que para muchos autores alemanes que comienzan a escribir después de 1945, la elaboración de los traumas de la guerra es una pieza clave en su obra. En base a este momento de ruptura, buena parte de sus textos dramáticos buscará explicaciones para el presente y establecerá una confrontación con los antecedentes políticos que explican las configuraciones sociales de la RDA. Otra característica destacada de la obra de Müller es su distanciamiento de la doctrina estética imperante, el realismo socialista. Por aspectos como la fragmentación, el ensamblaje no lineal de las escenas y el uso de la cita como técnica narrativa, su obra suele enmarcarse en el teatro posmoderno. Además, en sus textos destaca la inclusión de *anacronismos*, que el autor entiende como la inserción de unas épocas históricas en otras para, con énfasis en los paralelismos, ampliar las relecturas del pasado. En esta técnica de escritura dramática ocupa también un lugar central la inclusión de mitos. Es objetivo de este artículo ofrecer claves de interpretación del montaje del mito de los Nibelungos en *Germania Muerte en Berlín*, y, más concretamente, analizar el funcionamiento del mito y su significado en la escena «Hommage à Stalin 1».

Germania Muerte en Berlín conforma, en un mosaico de trece escenas con marcados saltos temporales, un acercamiento a la historia alemana entre la revolución de noviembre de 1918 hasta el 17 de junio de 1953. Varias escenas de la obra están ordenadas en pares consecutivos («La Calle 1», «La Calle 2», «Concierto de Brandeburgo 1», «Concierto de Brandeburgo 2», etc.), en los que la primera escena corresponde a un momento histórico señalado y la se-

gunda a los primeros años de la RDA.¹ Para el estudioso de la obra de Müller Norbert Otto Eke *Germania Muerte en Berlín* es un texto «sobre las divisiones y derrotas del movimiento obrero alemán, sobre las oportunidades perdidas y las ocasiones fallidas, sobre la división de la nación y el intento siempre roto de construir en el Este de la Alemania dividida, bajo la sombra del estalinismo, un Estado con la aspiración de constituir una alternativa a la insalvable historia alemana» (Eke 1999: 171).²

Germania Muerte en Berlín es por tanto una historia del fracaso histórico de la colectividad. Buscando explicaciones, la obra es también un diálogo con los muertos, una aproximación a la historia alemana a partir de la hipótesis del regreso de los fantasmas de la nación. Consideramos que es desde esta visión del autor del diálogo con los muertos donde cobra sentido la aparición de los Nibelungos.

FRAGMENTOS Y MONTAJE

Entendemos que las consideraciones de Erika Fischer Lichte (1991) sobre la noción de alegoría de Walter Benjamin pueden ser útiles para nuestro trabajo. La autora entiende que el concepto de alegoría que desarrolla Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Tragenspiels)* es en la práctica una teoría de la obra de arte moderna (no orgánica y no autónoma) en la que el montaje como técnica destaca e influye en la nueva definición de obra artística (Fischer-Lichte 1991: 232). La técnica del montaje de fragmentos nace como procedimiento artístico con la pintura cubista, para ser rápidamente incorporada a todas las disciplinas artísticas y convertirse así en el procedimiento vanguardista por excelencia.

El montaje de fragmentos es también una característica definitoria de los textos de Heiner Müller, como analiza Norbert Otto Eke (1989: 54-59) en el epígrafe «Produktive Aufnahme der Avantgarde 2: Fragment, Überschwemmung, Anachronismus» (Asunción productiva de la vanguardia 2: fragmento, colapso, anacronismo). A partir de los años 70, los textos de Müller atacan la construcción monológica del texto, se saltan la continuidad espacio-tiempo de la realidad dramática y la sustituyen por elementos de la fábula, entendida ésta como un flujo causal de acontecimientos. Por otra parte, influenciado por el término de *Vorgeschichte* (historia anterior) de Marx, Müller entiende el presente

1. Esta estructura binaria de escenas sucesivas la presentan las siguientes: «La Calle 1», «La Calle 2», «Concierto de Brandenburgo 1», «Concierto de Brandenburgo 2», «Hommage à Stalin 1», «Hommage à Stalin 2», «Los Hermanos 1», «Los Hermanos 2», «Muerte en Berlín 1» y «Muerte en Berlín 2». De cada par, la primera escena corresponde a un acontecimiento histórico señalado a partir de 1918, la segunda al año 1953, con la única excepción de «La Calle 2», que corresponde a 1949.

2. Original en alemán. Aquí y en las citas que siguen la traducción es nuestra.

como una «superposición de lo viejo y lo nuevo, o aparición de lo viejo en lo nuevo» (Eke 1989: 59). La escena de los Nibelungos en la batalla de Stalingrado es una buena metáfora de esta visión del presente.

Según Fischer-Lichte (2001: 125-137), Benjamin describe la alegoría como un proceso de construcción de significado que expresa su arbitrariedad, esto es, su componente subjetivo. Esta acentuación de la subjetividad se debe precisamente al propio proceso alegórico. Siguiendo el análisis semiótico de esta autora, el alegorista extrae en primer lugar un elemento del contexto que le es propio. En el ejemplo que nos ocupa, esta operación es la extracción de las figuras de Volker, Hagen, Gernot y Gunter del *Cantar de los Nibelungos* (*Das Nibelungenlied*). De esta manera el alegorista despoja al fragmento de la dimensión sintáctica que le otorga el contexto A. Esta es la primera consecuencia de la descontextualización. En este proceso el fragmento pierde también su dimensión semántica, porque ya no puede significar lo que significaba en su contexto original. El alegorista otorga nuevamente significado al elemento cuando lo traslada a un nuevo contexto B. En nuestro caso, el nuevo contexto es la batalla de Stalingrado. La elección del nuevo contexto es tarea del alegorista y es por tanto totalmente dependiente de condicionamientos subjetivos. De esta manera, la elección de la batalla de Stalingrado como nuevo contexto para las figuras del *Cantar* es exclusiva de Heiner Millier y corresponde a su visión particular de la historia alemana, como veremos más adelante. Mediante el nuevo contexto, el fragmento obtiene de nuevo una dimensión sintáctica al mismo tiempo que transforma al contexto B. «El elemento x debe ser considerado como fragmento, es decir, como algo que ha sido extraído de un contexto y que por su propia existencia como fragmento remite a este contexto. [...] Cuando se lo traslada al contexto B, se establece una cierta relación entre su antiguo contexto A y su nuevo contexto B: aparece la intertextualidad» (Fischer-Lichte 2001:133).

De esta manera, en la escena «Hommage à Stalin» se establece una relación intertextual entre el *Cantar de los Nibelungos* (concretamente los pasajes relativos a la lucha dentro del palacio de Atila) con la batalla de Stalingrado.

MITO E INTERTEXTUALIDAD

Muy diversas disciplinas se han ocupado de la teoría del mito. Debemos entender el mito como una narración colectiva que opera en el plano de lo simbólico, en base a su oposición al *logos*. Su ausencia de teleología hace que anule el tiempo profano, ya que el tiempo mítico es una repetición eterna y ritual de un suceso original. El mito nos remite al pasado narrado colectivamente, a una idealización en la que la fantasía colectiva ha elaborado grandes figuras y hazañas gloriosas (Preufier 2000).

En *Germania Muerte en Berlín* el mito se nos aparece como un sistema colectivo de narración útil para relatar una historia también colectiva. Müller aprovecha

del mito estos dos aspectos: el mito como forma de pensamiento (cíclico, no lógico y por tanto no discutible) y elementos aislados mítico-históricos (en este contexto, la aparición de los Nibelungos, así como también las intervenciones de César, Napoleón, y los hermanos Flavio y Arminio).

Según afirma Ioana Craciun (2000: 4), en el análisis literario se ha tendido a igualar mito con materia narrativa. La autora insta a una clara distinción entre materia y mito, distinción que ella basa en la *historicidad*. La materia narrativa —la materia artúrica, por ejemplo— tendría historicidad, el mito —por ejemplo el mito de Medea— viviría sólo en su conformación narrativa que, al mismo tiempo, está sujeta a transformaciones históricas. Esta característica distingue a la materia del mito como tal, que no tiene un lugar histórico y no reconoce ninguna teleología. A efectos del trabajo que nos ocupa, la distinción de Craciun introduce una nueva problemática en la que no podemos extendernos aquí, ya que el *Cantar* sí tiene historicidad e inicia la «materia nibelunga», pero la recepción político-cultural de éste permite su elaboración en clave de mito.

Para la teoría estructuralista, el significado del mito se transmite en el nivel del metalenguaje, en el sistema semiológico secundario. En este nivel el signo mítico y la imagen arbitrariamente asociada a él se encuentran reducidos al nivel de materiales para nuevos relatos; el mito está prefijado en este sistema semiológico secundario y se muestra como «imagen indiscutible». «Las proyecciones de sentido que suscita el mito se superponen a su significado primario [...] y le atribuyen uno simbólico» (Preuffier 2000: 195).

Entendemos que este desplazamiento del significado del mito (del significado primario al simbólico) opera de manera análoga al fragmento insertado en un nuevo contexto, según el análisis de Fischer-Lichte (2001:133) expuesto anteriormente.

Si «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva 1978: 190), la elaboración de mitos en la literatura es uno de los ejemplos más claros de esta afirmación. La obra *mito-poética* es un producto colectivo. El estado ficcional del mito proviene de una red de obras literarias que convergen temáticamente. Cada autor que se propone reescribir un mito se encuentra con un corpus de textos, todos igualmente verdaderos. Craciun (2000: 9) entiende que en la reformulación de un tema mitológico es definitorio el momento de reacción al pre-texto. Este momento está condicionado históricamente y otorga identidad al texto literario. ¿Cuál es el momento de reacción al pretexto de Heiner Müller? ¿Qué tiene esto que ver con la utilización política de los Nibelungos?

El mito de los Nibelungos es un material (una *materia*) narrativo de importancia en la tradición literaria alemana, y al mismo tiempo está hondamente asentado como mito político-cultural. Estas dos facetas del mito, en la literatura y fuera de ella, están intrínsecamente relacionadas: por ejemplo, la tetralogía operística de Richard Wagner *El anillo del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*, 1848-1874) y el drama de Friedrich Hebbel *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*,

1862), por ejemplo, son productos del Romanticismo alemán y dialogan con el programa nacional alemán aportando una base inmaterial. Debido al carácter breve de este artículo, me limitaré a mencionar algunos aspectos de la recepción del mito que deben ser tenidos en cuenta para un análisis más extenso.

La primera edición completa del *Cantar de los Nibelungos* es la elaborada por Christoph Heinrich Miiller entre 1784 y 1787.³ Poco después, en 1807, Friedrich Heinrich von der Hagen publica una versión adaptada lingüísticamente al alemán moderno. Von der Hagen es también el primer filólogo que utiliza sistemáticamente la expresión «epopeya nacional» para referirse al *Cantar*, sentando así las bases para la posterior recepción en clave nacional de éste (Pfalzgraf 2003: 191).

Paralelamente a estos trabajos filológicos surgen adaptaciones a cargo de autores destacados de la época. En su drama *Los Nibelungos*, Hebbel da al relato épico la forma de tragedia en tres actos, adecuando las figuras a las teorías psicológicas del siglo xix. La obra de Hebbel ratifica a Sigfrido como héroe, a Hagen como traidor y resta importancia a otras figuras del *Cantar*. Operaciones de este tipo hacen posible que la figura de Sigfrido, originalmente contradictoria, pueda ser erigida en héroe nacional.⁴ De esta forma, los estudios filológicos se unen estrechamente con la ideología nacionalista y confieren a la recepción del cantar hasta el siglo xx⁵ «una fatal dinámica propia» (Pfalzgraf 2003: 192). El motivo de la traición y el motivo de la lealtad incondicional (*Nibelungentreue*) trascienden políticamente del *Cantar* y sus adaptaciones. La traición a Sigfrido, apuñalado por la espalda, se asocia en la *Dolchstosslegende*⁶ con el traicionado pueblo alemán, y la lealtad de Krimilda es invocada en la batalla de Kaliningrado: si Sigfrido es el héroe alemán, entonces la lealtad de Krimilda sólo puede ser una lealtad a Alemania.

Müller aborda el mito desde sus resonancias políticas e inserta los personajes del *Cantar* en la escena «Hommage à Stalin 1» que transcurre durante el cerco a Stalingrado, entre 1942 y 1943.⁷ La ciudad sitiada es para Müller la imagen

3. Se trata de una edición que conserva la lengua original y que no incluye glosario ni aparato crítico. Es destacable que la estrategia para obtener mecenas se basó no tanto en el valor estético del *Cantar* sino especialmente en su valor histórico. De esta manera Christoph Heinrich Miiller pudo obtener apoyos destacados, entre ellos el del emperador Federico II (Pfalzgraf 2003: 174).

4. August Wilhelm Schlegel, otro impulsor de los estudios filológicos sobre el *Cantar*, caracterizó a Sigfrido como el Aquiles nórdico (Pfalzgraf 2003: 186).

5. Prueba de ello es el filme de Fritz Lang *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*), estrenado en 1924.

6. La *Dolchstosslegende* o leyenda de la puñalada por la espalda, consiste en que Alemania no habría perdido la Primera Guerra Mundial por incapacidad militar, sino por la traición del pueblo y de los políticos. Fue Hindenburg, ex-jefe del Estado Mayor del Ejército Imperial, quien propagó esta teoría, en noviembre de 1919, en su declaración ante la comisión del Reichstag encargada de investigar los motivos de la derrota (Müller 2001:117, n- del t.).

7. Asociada a esta escena está la siguiente, «Hommage à Stalin 2», que se sitúa en Berlin durante los días posteriores a la muerte de Stalin (5 de marzo de 1953).

ALBA VIÑAS

del *Kessel*,⁸ que simboliza un lugar cerrado de donde los contendientes no pueden escapar y donde están obligados a luchar hasta la muerte. El avance ciego de los Nibelungos en la sala de Atila es la acción dramática arquetípica que se manifiesta en la historia alemana. En su visión pesimista de la Historia, Müller (1994: 143,144) ve también en el cerco a Stalingrado una anticipación y una metáfora de la República Democrática Alemana:

Lo principal es el acotamiento hacia fuera y la destrucción de la infraestructura. [...] El resultado fue - esto no es idea mía, sino una brillante reflexión de Bernd Bohmel: los Estados socialistas o los llamados Estados socialistas eran calderos congelados: acotación hacia fuera y destrucción de la infraestructura. Stalingrado fue el final de la unión soviética.

Hechas estas consideraciones, volvamos al texto. El escenario está ocupado por varios soldados que roen huesos humanos acompañados por César y Napoleón.

El motivo del canibalismo evoca al *Cantar*. Dentro del palacio de Atila en llamas, los Nibelungos beben la sangre derramada: «Habló ahora Hagen de Trónege: Nobles y esforzados caballeros, a quien le domine el tormento de la sed, que beba la sangre que aquí corre. Con un calor semejante es todavía mejor que el vino. En esta sazón no puede beber nada mejor, a fe mía» (1994: 355). En este panorama caníbal con resonancias del *Cantar* irrumpen los Nibelungos (Müller 2001: 40), figuras de tamaño sobrehumano:

SOLDADO 1

A veces Napoleón le deja una pierna. (*Se ríe.*) O un brazo. (*Le tira a César el brazo roído.*) Entre camaradas no hay por qué pasar hambre. (*César recoge el brazo y se pierde entre la ventisca.*)
(El soldado joven se aleja corriendo y dando alaridos.)

SOLDADO 3

Ese seguro que vuelve. La bolsa es de malla prieta.
(*Cada vez más soldados salen a escena dando tumbos y arrastrándose, caen, se quedan tumbados. Entonces entran los nibelungos Gunter, Hagen, Volker y Gernot, de tamaño mayor que el natural, protegidos por armaduras oxidadas.*)

Se configura así en *Germania Muerte en Berlín* el binomio Nibelungos-Stalingrado, con la estrechez del *Kessel* como metáfora de un espacio sitiado donde los contendientes se ven abocados a matar hasta la propia decadencia y destrucción. La farsa de los Nibelungos termina con la muerte de los tres, uno a manos del otro. Sus restos se configuran en un monstruo.

8. *Kessel* significa caldero y, en terminología militar, bolsa. El doble sentido se pierde en castellano.

REESCRITURA Y COPRODUCCIÓN

Hemos apuntado ya cómo y con qué fines introduce Müller a los Nibelungos en *Germania Muerte en Berlín*. El autor ha establecido un anacronismo mediante el montaje del motivo mítico de los Nibelungos en la batalla de Stalingrado. Ahora bien, ¿qué sucede en el teatro cuando aparecen Gunter, Hagen, Gernot y Volker en escena?

El proceso de recepción de la obra mitopoética está determinado culturalmente, y tiene lugar tanto en el sistema mito como en el sistema literatura. Esto funciona no sólo para los productores de textos mitopoéticos, como hemos visto anteriormente, sino también para sus receptores. De esta manera, la especificidad de la comunicación estética del mito nace «de la diferencia entre las expectativas del receptor y la realidad de la obra mitopoética» (Craciun 2000: 8).

En la escena «Hommage à Stalin», los Nibelungos aparecen como figuras cuyo drama ya ha tenido lugar y cuya función está ya prefijada. Si bien aquí el autor no ofrece citas directas, las paráfrasis de citas, las alusiones y las reminiscencias son en la práctica fragmentos ensamblados: el punto de partida para el espectador no es tal, sino que está en diálogo con la tradición. Müller reflexiona en una carta a Martin Linzer de los años 70 acerca de la importancia del receptor en la coproducción de una obra fragmentaria: «La fragmentación de un acontecimiento destaca su carácter procesual, evita la desaparición de la producción en el producto, la mercantilización, convierte la representación en un campo de pruebas donde el público puede coproducir» (Fischer-Lichte 1991: 235).

El receptor, que conoce el relato de los Nibelungos por la transmisión mediada que hemos comentado anteriormente, es llamado a reconstruir el espacio intertextual. Müller (2001: 43, 44) pone también en boca de Gernot esta exigencia: «No quiero morir todas las noches. Me aburre. Estoy harto. Me gustaría hacer otra cosa de vez en cuando [...]».

La presencia en escena de Gunter, Hagen y Volker da pie a modificaciones en la narración del mito. En los diálogos entre los Nibelungos, Müller incide en la caricaturización de las figuras y en la parodia de su bestialidad. Por otra parte, se subvierte el relato y se nos muestra un Hagen que pretende hacer creer que son los hunos los asesinos de Sigfrido y que anima a Gunter, Volker y Gernot a luchar contra ellos (Müller 2001: 41,42):

HAGEN (*alzando su cráneo:*)
Vengueamos a Sigfrido.

GUNTER Y VOLKER (*igualmente:*)
Vengueamos a Sigfrido.

GERNOT (*a Hagen:*)
Pero si yo mismo lo ví. Quiero decir que todo el mundo sabe que fuiste tú quien le.

ALBA VIÑAS

GUNTER

Todos vimos cómo Hagen sacaba el venablo de la herida con que los hunos, en una emboscada, dieron muerte a nuestro Sigfrido.

Si seguimos esta hipótesis son los Nibelungos, y no Krimilda, los vengadores de Sigfrido. Además, en esta versión (Müller 2001: 42) Hagen es el héroe, lo que implicaría que Sigfrido es un traidor.

Gunter: Era un traidor.

Gernot: Quién.

Gunter: Sigfrido. En realidad no quería decírtelo. Mientras se pueda hay que dejar que la juventud conserve las ilusiones. Ahora ya lo sabes.

Esta inclusión en las posibilidades de transformación del relato mítico no está lo suficientemente desarrollada en el texto que nos ocupa como para permitirnos extraer conclusiones. La reescritura del mito de los Nibelungos en *Germania Muerte en Berlín* debe ser analizada en un contexto más amplio, en relación con el resto de figuras fantasmales que intervienen en las anacronías. Para un estudio más amplio de la «temática nibelunga» en los textos de Heiner Müller es asimismo necesario un estudio que incluya la obra *Germania 3*, en la que también está presente.

CONCLUSIONES

Hemos visto que los Nibelungos, como mito y como materia narrativa, constituyen un sistema en el que todos los relatos están en relación intertextual. El montaje de fragmentos que realiza Müller permite la superposición del pasado en el presente. Mediante este montaje el fragmento recibe un nuevo significado en el nuevo contexto. El contexto también resulta alterado (Fischer-Lichte 2001: 133). En la escena «Hommage à Stalin», la acción en el palacio de Atila relatada en el *Cantar* y la batalla de Stalingrado están en relación intertextual. Tomando del mito la visión cíclica, no teleológica, de la Historia, el avance de los Nibelungos en la sala de Atila se nos muestra como la acción arquetípica de la historia alemana, donde el *Kessel* es la metáfora de un espacio acotado hacia afuera y destruido por dentro.

Por otra parte, el proceso de recepción del mito tiene lugar tanto en el sistema mito como en el sistema literatura, y la comunicación estética del mito implica al receptor: el significado del mito en la obra mitopoética nace de la diferencia entre las expectativas del receptor y la realidad de la obra (Craciun 2000: 8). En la carta a Linzer Müller entiende el teatro como campo de pruebas donde el público puede coproducir (Fischer-Lichte 1991:235). Podríamos avanzar que así sucede en *Germania Muerte en Berlín*. La obra deja espacio al receptor para

construir un nuevo relato de los Nibelungos, en base a los anacronismos y a la inclusión de nuevos elementos. Las posibilidades de interpretación del mito de los Nibelungos en el presente que plantea Miiller deben ser analizadas en un contexto más amplio.

ALBA VIÑAS

Universidade de Santiago de Compostela

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1994), *El Cantar de los Nibelungos*, Madrid, Cátedra. [Trad. de Emilio Lorenzo Criado.]
- CRACIUN, Ioana (2000), *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- EKE, Norbert Otto (1989), *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, Paderborn, Schöningh.
- (1999), *Heiner Müller*, Stuttgart, Reclam.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1991), «Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller», en Erika Fischer-Lichte, Klaus Schwind (eds.), *Avantgarde und Postmoderne*, Stauffenburg Colloquium Bd. 19, Tübingen, Brigitte Narr Verlag, pp. 231-245.
- (2001), *Asthetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen, Francke Verlag.
- KRISTEVA, Julia (1973), *Semiòtica*, Madrid, Fundamentos. [Trad. de Martin Arancibia, ed. francesa, 1969.]
- MÜLLER, Heiner (1994), *Gesammelte Irrtümer III*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- (2001), *Germania Muerte en Berlín*, Hondarribia, Hiru. [Trad. de Jorge Riechmann. 1- ed. 1977.]
- PFALZGRAF, Annegret (2003) *E ine Deutsche Ilias? Homer und das „Nibelungenlied« bei Johann Jakob Bodmer. Zu den Anfängen der nationalen Nibelungenrezeption im 18. Jahrhundert*, Marburg, Tectum Verlag.
- PREUËER, Heinz-Peter (2000) *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stephan Schütz und Volker Braun*, Köln, Böhlau Verlag.