

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Alemana**



**EL PASADO LITERARIO EN LA OBRA DE CHRISTOPH  
HEIN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

Marta Fernández Bueno

Bajo la dirección del doctor

Jaime Cerrolaza Asenjo

**Madrid, 2002**

**ISBN: 84-669-1926-0**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

— — — —

FACULTAD DE FILOLOGÍA

— — —

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA



TESIS DOCTORAL  
MARTA FERNÁNDEZ BUENO

# EL PASADO LITERARIO EN LA OBRA DE CHRISTOPH HEIN

DIRECTOR: DR. JAIME CERROLAZA ASENJO  
MADRID, ENERO 2002



## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera dar aquí las gracias a todos aquellos que de una u otra forma me han alentado durante estos largos años. Gracias a ellos ha dado frutos este trabajo. En primer lugar a mi director, el profesor Jaime Cerrolaza, por su atención, su respeto y por ayudarme a crecer, no sólo académicamente. Al profesor Frank Hörnigk, de la Universidad Humboldt de Berlín, por la palabra justa en el momento adecuado. A mi familia y amigos, por su infinita paciencia para soportar los momentos más duros de este trabajo, que no han sido pocos. Y a la fuerza que guía mis pasos. Espero que nunca me abandone.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
---------------------------	---

<b>I PARTE</b> <b>LA LITERATURA DENTRO DE LA LITERATURA</b>
--

1. <b>INTRODUCCIÓN</b> .....	27
2. <b>LA GÉNESIS DEL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD: EL DIALOGISMO BAITINIANO</b> .....	28
2.1. <b>El dialogismo</b> .....	31
2.2. <b>La polifonía</b> .....	34
2.3. <b>La palabra propia y la palabra ajena</b> .....	35
2.4. <b>Conclusiones</b> .....	36
3. <b>DE MIJAIL BAJTÍN A JULIA KRISTEVA</b> .....	36
3.1. <b>La palabra</b> .....	38
3.2. <b>La ambivalencia</b> .....	39
3.3. <b>La escritura-lectura</b> .....	41
3.4. <b>La intertextualidad</b> .....	42
3.5. <b>El binomio afirmación-destrucción/negación</b> .....	45
3.6. <b>Conclusiones</b> .....	46
4. <b>TRAS LOS PASOS DE KRISTEVA. ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN</b> .....	
4.1. <b>Tendencias y líneas de investigación</b> .....	47
4.2. <b>Genette y la literatura en segundo grado</b> .....	
4.2.1. <b>Introducción</b> .....	50
4.2.2. <b>Cuadro-resumen de las relaciones transtextuales según Genette</b> .....	54
4.2.3. <b>Catálogo de prácticas hipertextuales</b> .....	55
4.3. <b>Pfister, Broich &amp; CIA</b> .....	66
4.3.1. <b>Tiempos posmodernos o La creación en clave de re</b> .....	67
4.3.2. <b>Intento de una definición de intertextualidad</b> .....	71
4.3.2.1. <b>La dimensión global de la intertextualidad</b> .....	72
4.3.2.2. <b>Referencia a un texto concreto vs. Referencia al sistema</b> .....	75
4.3.3. <b>Otros aspectos de la intertextualidad</b> .....	
4.3.3.1. <b>El papel del receptor</b> .....	78
4.3.3.2. <b>La intencionalidad del autor</b> .....	79
4.3.3.3. <b>Funciones de la intertextualidad</b> .....	82
4.3.3.4. <b>El aspecto lúdico de la intertextualidad</b> .....	83
4.3.4. <b>Un caso de transposición: la traducción literaria</b> .....	84
4.4. <b>Trío de ases: Plett – Mai – Pfister</b> .....	
4.4.1. <b>Heinrich Plett</b> .....	87
4.4.2. <b>Hans-Peter Mai</b> .....	94
4.4.3. <b>Manfred Pfister</b> .....	95
4.5. <b>Müller</b> .....	97
4.6. <b>Estudios intertextuales en España: Bengoechea – Sola</b> .....	99
5. <b>CONCLUSIONES Y PUNTOS DE PARTIDA</b> .....	102

<b>II PARTE</b> <b>ANÁLISIS DE OBRAS</b>
---

**CAPÍTULO 1: DER NEUE MENOZA**

1.	CLASIFICACIÓN INTERTEXTUAL .....	107
2.	ESTUDIO GENERAL DE LAS OBRAS	
2.1.	El texto A: <i>Der neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandj</i> , Jakob Michael Reinhold Lenz (1774)	
2.1.1.	Introducción .....	107
2.1.2.	Argumento .....	112
2.1.3.	Génesis de la obra .....	112
2.1.4.	Recepción .....	113
2.2.	El texto A': <i>Der neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandj</i> , Christoph Hein (1974) .....	116
3.	ESTUDIO INTERTEXTUAL DE LAS OBRAS	
3.1.	Esquema de análisis .....	118
3.2.	Aspectos poético-formales en A .....	118
3.2.1.	Excursu introductorio: la dramaturgia de Lenz .....	119
3.2.2.	Estructura del texto A .....	123
3.2.3.	El lenguaje en el texto A .....	127
3.3.	Análisis de los cambios en el plano formal A ⇔ A' .....	130
3.3.1.	Reorganización permutativa del material dramático .....	131
3.3.2.	Eliminación de escenas con excursos literario-filosóficos .....	134
3.3.3.	Reinvención del final o remendar de viejo .....	135
3.4.	Aspectos temáticos en A .....	136
3.4.1.	Motivos centrales .....	136
3.4.1.1.	Exaltación del "buen salvaje" .....	136
3.4.1.2.	El conflicto edípico .....	140
3.4.1.3.	El retorno del hijo pródigo .....	140
3.4.2.	Motivos secundarios	
3.4.2.1.	La religión .....	141
3.4.2.2.	El sexo .....	142
3.4.3.	Personajes .....	144
3.5.	Análisis de los cambios en el plano temático A ⇔ A' .....	151
3.5.1.	Transposición pragmática: rectificación de incoherencias argumentales .....	152
3.5.2.	Transmotivación .....	153
3.5.3.	Transvalorización: replanteamiento del cuadro de personajes .....	156

## CAPÍTULO 2: *DIE WAHRE GESCHICHTE DES AH Q*

1. CLASIFICACIÓN INTERTEXTUAL	159
2. ESTUDIO GENERAL DE LAS OBRAS	
2.1. El texto A: <i>La verdadera historia de A Q</i> , Lu Xun (1923)	
2.1.1. Introducción: apuntes sobre el autor, su obra y su época	160
2.1.2. Argumento	162
2.1.3. Recepción	162
2.2. El texto A': <i>Die wahre Geschichte des Ah Q</i> , Christoph Hein (1984)	
2.2.1. Introducción	163
2.2.2. Génesis de la obra	166
2.2.3. Recepción	168
3. ESTUDIO INTERTEXTUAL DE LAS OBRAS	
3.1. Esquema de análisis	175
3.2. Aspectos poético-formales en A	
3.2.1. Estructura del texto A	176
3.2.2. Lenguaje y estilo en el texto A	176
3.3. Análisis de los cambios en el plano formal A ⇨ A'	
3.3.1. Transmodalización: dramatización	179
3.3.2. Reestructuración del texto A	180
3.4. Aspectos temáticos en A	
3.4.1. El motivo de la revolución como localización cronotópica	181
3.4.2. Breve excursus sobre el motivo de la ejecución	184
3.4.3. Personajes	185
3.5. Análisis de los cambios en el plano temático A ⇨ A'	191
3.5.1. (Relativa) transdiegetización	192
3.5.2. Transmotivación	
3.5.2.1. Del motivo central de la revolución	193
3.5.2.2. De otros motivos secundarios	198
3.5.3. Transvalorización: replanteamiento del cuadro de personajes	201

## CAPÍTULO 3 *DIE RITTER DER TAFELRUNDE*

1. INTRODUCCIÓN A FALTA DE UNA CLASIFICACIÓN INTERTEXTUAL	211
2. ESTUDIO GENERAL DE LAS OBRAS	
2.1. El sistema A: unos pretextos de leyenda... ¿una leyenda de pretextos?.	213
2.1.1. Concepto y génesis de la materia artúrica	214
2.1.2. Etapas de desarrollo del ciclo artúrico	217
2.1.2.1. Edad Media	
2.1.2.1.1. Primeros testimonios	218
2.1.2.1.2. Etapa prenovelesca: Geoffrey y Wace	219
2.1.2.1.3. La novela cortés y sus derivaciones cristianas: de Chrétien a Robert de Boron	221
2.1.2.1.4. Evolución y mutación del ciclo artúrico hasta Malory	228
2.1.2.2. Período moderno: pervivencia y transmisión de la materia artúrica	
2.1.2.2.1. La creación del mito nacional anglosajón	231
2.1.2.2.2. Recepción de la materia artúrica en Alemania	234



2.1.2.2.3. Arturo salta a la pantalla . . . . .	248
2.2. <i>El texto A': Die Ritter der Tafelrunde, Christoph Hein (1989)</i>	
2.2.1. Introducción . . . . .	253
2.2.2. Génesis y estreno de la obra . . . . .	254
2.2.3. Recepción . . . . .	257
3. ESTUDIO INTERTEXTUAL DE LAS OBRAS	
3.1. Esquema de análisis . . . . .	270
3.2. Aspectos poético-formales en el sistema A	
3.2.1. La evolución de la forma en verso a la prosa . . . . .	271
3.2.2. ¿Roman o novela artúrica? . . . . .	273
3.2.3. La ilocalización cronotópica, entre la indefinición y la identificación. . .	274
3.2.4. Anacronismos . . . . .	277
3.3. Análisis de los cambios en el plano formal A ⇨ A'	277
3.3.1. Transmodalización: dramatización . . . . .	278
3.3.2. Convencionalismos dramáticos . . . . .	279
3.3.2.1. Estructura del texto A' . . . . .	279
3.3.2.2. Unidad de tiempo: mantenimiento de la indefinición-identificación temporal . . . . .	281
3.3.2.2.1. Explotación de los anacronismos . . . . .	282
3.3.2.3. La asfixiante unidad de ningún lugar . . . . .	285
3.4. Aspectos temáticos en el sistema A	
3.4.1. Motivos de la materia de Bretaña	
3.4.1.1. El grial . . . . .	288
3.4.1.2. La Tabla redonda . . . . .	289
3.4.1.3. El adulterio . . . . .	290
3.4.2. Mezcla de ficción y realidad histórica . . . . .	291
3.4.3. Personajes de la materia de Bretaña . . . . .	291
3.5. Análisis de los cambios en el plano temático A ⇨ A'	297
3.5.1. (Relativa) transmotivación . . . . .	298
3.5.1.1. Motivos centrales	
3.5.1.1.1. El grial . . . . .	298
3.5.1.1.2. La Tabla redonda . . . . .	301
3.5.1.1.3. El conflicto generacional . . . . .	302
3.5.1.2. Motivos secundarios . . . . .	303
3.5.1.2.1. El adulterio . . . . .	303
3.5.1.2.2. Excurso sobre la lectura . . . . .	304
3.5.2. Conservación y reinención de los personajes . . . . .	305
<b>CONCLUSIONES</b> . . . . .	319

<p>III PARTE APÉNDICES Y BIBLIOGRAFÍA</p>
---

APÉNDICE I: <i>CHRISTOPH HEIN – BIOBIBLIOGRAFÍA</i> . . . . .	327
APÉNDICE II: <i>PUESTAS EN ESCENA DE OBRAS DE CHRISTOPH HEIN</i> . . . . .	341
APÉNDICE III: <i>BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA ARTÚRICA GENERAL</i> . . . . .	347
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	355

# ***INTRODUCCIÓN***



*Presentación, planteamiento histórico-social y metodología de análisis textual*

Estudiar a Christoph Hein puede ser para algunos una empresa perdida a priori, ¿quién puede tener interés en investigar la obra de un autor de la RDA, prácticamente desconocido en España, a algo más de diez años de la desaparición de aquel país? Este trabajo responde a esa pregunta, y espero que no sólo a ésta.

No digas que fue un sueño. Di tal vez que fue un experimento: el primer intento de poner en funcionamiento un Estado socialista en un suelo que acababa de arrasar el fascismo. Este trabajo no quiere ser un réquiem, en todo caso un acto de memoria histórica, de reflexión a través de la literatura. Su objetivo no es otro que el de conocer un poco más a fondo cómo fue esa realidad que unos añoran y otros recuerdan con amargura y resentimiento.

En este sentido el presente estudio nace con una vocación continuadora del trabajo emprendido en esta Universidad por el profesor José Luis Sagüés, pionero en la investigación de la literatura alemana surgida en el ámbito de la RDA. Uno y otro estudio están guiados por un mismo afán de hacer accesible al público interesado una variante de la literatura en lengua alemana a la que, en nuestra opinión, tradicionalmente no se ha dedicado suficiente atención. Hay sin embargo, diferencias sustanciales respecto de las líneas de investigación presentadas en aquel trabajo. El que presentamos aquí tiene un carácter más específico que aquél, ya que no muestra una panorámica de la historia de la literatura de la RDA en una determinada época y en el campo específico de la narrativa, sino que se concentra en un único autor y en unas obras dramáticas concretas, caracterizadas por una serie de rasgos comunes. Ahí radica lo novedoso de este trabajo: en la elección de un autor poco estudiado hasta la fecha y en el análisis de su obra desde una perspectiva inusual, al menos en el ámbito de la germanística.

En estas primeras páginas trazaremos una breve semblanza de la vida literaria en la RDA, particularmente de su escena teatral, haciendo especial hincapié en sus últimos años de existencia, hasta la caída del muro de Berlín, que provocó la irrupción de un nuevo orden internacional y abrió nuevos interrogantes, muchos de ellos aún sin resolver. Dentro de esa maquinaria literaria, accionada en muchos

casos por el dedo del Estado, y en el contexto histórico-social que representa la RDA, se sitúa nuestro autor, Christoph Hein<sup>1</sup>.

Por otro lado, además de contextualizar a este autor en una época y un lugar determinados, explicaremos también cuál ha sido a grandes rasgos el proceso de elaboración de este trabajo, las diferentes partes en que está estructurado y el planteamiento metodológico que subyace al mismo. La *concepción histórico-social* de la literatura de la que parte este estudio apunta a unas realidades cuyo análisis sólo es posible en función de la teoría de la intertextualidad. Lejos de tratarse de un planteamiento metodológico a priori, ilustrado luego mediante las obras de un determinado autor, en este caso el proceso ha sido más bien inverso: una vez constatada en el panorama literario germano-oriental la abundancia de obras que reelaboran otras manifestaciones literarias anteriores, sólo cabía la posibilidad de analizarlas en función de una teoría literaria que tuviera en cuenta precisamente su mutua interacción, tanto en el plano de la creación como en el de la recepción. Pero este análisis de poco serviría si no nos devolviera de nuevo al plano histórico-social para reflexionar sobre las razones ideológicas y políticas de esa vuelta a modelos literarios preexistentes, tratando de extraer conclusiones más allá de lo puramente poetológico. La literatura vuelve así al lugar que le corresponde y el arte abandona su presunta orfandad para reintegrarse en la sociedad que lo alumbró.

A diferencia de otros trabajos realizados sobre este autor hasta la fecha<sup>2</sup>, volcados en su faceta más filosófica, su concepción de la historia, su preocupación por el papel de los intelectuales dentro de la maquinaria del poder o interesados por

---

<sup>1</sup> Para aquellos que requieran de más de una explicación para dar en su memoria con este escritor, hemos preparado el *APÉNDICE I*, con los datos más relevantes de su biografía y un repaso pormenorizado de lo que ha sido hasta ahora su producción literaria. Por esa razón no abundaremos a lo largo de estas páginas introductorias en algunos aspectos de su biografía o su obra: ese tipo de informaciones podrán hallarse en el citado apéndice.

<sup>2</sup> Entre esos trabajos más recientes podemos citar, por orden cronológico: ZECKERT, Ines: *Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Benjamin-Rezeption*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Lang, 1993; KIEWITZ, Christl: *Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins*. Tübingen: Stauffenburg, 1995; MAC KNIGHT, Phillip S.: *Understanding Christoph Hein*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995; HILBK, Andrea: *Von Zirkularbewegungen und kreisenden Utopien. Zur Geschichtsdarstellung in der Epik Christoph Heins*. Augsburg: Wißner, 1998; ROBINSON, David W.: *Deconstructing East Germany: Christoph Hein's Literature of Dissent*. New York: Candel House, 1999; ALBRECHT, Terrance: *Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Lang, 2000; NIVEN, Bill/CLARKE, David (ed.): *Christoph Hein*. Swansea: Wales University Press, 2000.

la recepción de su obra, nosotros apostamos aquí por una reflexión de carácter más poetológico (aunque inmersa siempre en una concepción político-social de la literatura), combinando dos elementos novedosos en los estudios literarios actuales: la teoría de la intertextualidad y la obra de un autor que en España sigue siendo poco menos que desconocido.

La obra literaria de Christoph Hein abarca prácticamente todos los géneros: el narrativo, el dramático y el ensayístico. Tratar de abordarla en su totalidad habría sido una empresa suicida, o como poco un proyecto vital, más que académico. Sin embargo, debo decir también que en un principio este estudio pretendía analizar de forma extensiva “el pasado” en la obra dramática de Christoph Hein, distinguiendo entre dramas con carácter histórico o sobre personajes históricos (*Cromwell*, *Lassalle*) y piezas sobre un pasado legendario o literario (*Die Ritter der Tafelrunde*, *Der neue Menoza...*). Ello habría supuesto una muy oportuna continuación de la línea de investigación abierta en el *Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo*, que presenté en el año 1998 y que llevaba por título: *La literatura histórica: un acercamiento teórico*.

Los vericuetos, hasta cierto punto imprevisibles, por los que va llevando una investigación de esta índole, junto con la limitación cualitativa y cuantitativa que impone un trabajo académico, me alejaron sin embargo de lo histórico para acercarme definitivamente a un fenómeno que siempre he considerado fascinante: la recreación de personajes u obras literarias pasadas, la literatura dentro de la literatura, analizándolo además en su relación y en el contexto de un régimen autoritario. Podemos decir que la constatación de la revivificación del pasado en forma de herencia literaria como constante de la literatura producida en la RDA es el principio que sustenta y da sentido a este trabajo.

La elección de un determinado campo, el dramático, ha sido hasta cierto punto una cuestión de preferencia personal, alimentada muy probablemente por la traducción de *Die Ritter der Tafelrunde* que publiqué hace unos años y que tan diligentemente supervisó el profesor Cerrolaza. Durante la preparación de aquella versión fui descubriendo otras piezas del mismo autor en las que se producía de nuevo el fenómeno de reelaboración de un tema literario preexistente. Al

profundizar en esta cuestión, pude ver que la obra dramática de Christoph Hein, como la de otros autores germano-orientales, se encuadra en la sutilísima relación entre la tutela manipuladora del Estado y el recurso al pasado, ya sea como historia o como literatura.

Cabría preguntarse si acaso ese fenómeno no se manifiesta igualmente en su obra narrativa y, aunque en efecto sí se da (*Der neue (glücklichere) Kohlhaas* da prueba de ello), lo cierto es que tiene una presencia mucho menor que en el drama, de modo que opté por no incluir en este trabajo la *narrativa* sobre modelos literarios anteriores. Ésa ha sido una primera –y necesaria– restricción: la elección genérica del drama frente a los otros géneros cultivados por el autor.

Pero la coherencia metodológica interna del trabajo imponía establecer una segunda restricción dentro de la obra dramática de este autor, hasta acotar el corpus objeto de estudio, limitándolo a aquellas obras dramáticas susceptibles de ser analizadas desde el punto de vista del fenómeno intertextual, frente a aquellas otras en las que se toman personajes históricos o bien de ficción “original”. La elección de las tres piezas que aquí nos ocupan se basa por lo tanto en la observación de que sus temas o el material que explotan no son “originales”, en el sentido de que no plasman ni personajes ni situaciones salidas de la creatividad de su autor. Christoph Hein “recicla” un material *de ficción* (no de carácter *histórico* o sobre personajes verídicos) previamente existente en la literatura.

Al margen de esto, el período que abarcan *Der neue Menoza*, *Die wahre Geschichte von Ah Q* y *Die Ritter der Tafelrunde* comprende los últimos decenios de existencia de la RDA, desde los 70 hasta 1989, fecha en que se estrena y publica la última de estas tres obras. El motivo de esta acotación temporal parece evidente: la necesidad (no el gusto) de recurrir a motivos pasados como única forma de verbalizar el pensamiento crítico, concluyó con el final de aquel país, al dejar de existir las estructuras que lo sustentaban.

Una vez identificado este fenómeno y delimitado el campo de estudio, el paso siguiente –que desarrollo a lo largo de la primera parte de este trabajo– consistía en analizar la trascendencia y consistencia científica de la intertextualidad como punto de partida válido para un nuevo análisis de la obra literaria. Este

enfoque, si bien radicalmente novedoso y revolucionario como método de análisis de los dramas de este autor, goza ya de una larga trayectoria en la historia de la crítica literaria, aunque siga suscitando enconadas disputas.

El *concepto de la intertextualidad*, que nos brinda el enfoque metodológico de nuestro estudio, está ahora más vigente que nunca, y no sólo en los foros académicos. Los medios de comunicación se hacen eco una y otra vez de acusaciones cruzadas sobre "plagios" e "imitaciones" que no son sino expresión de un cuestionamiento y una crisis generalizada de los conceptos de originalidad artística y propiedad intelectual, que reclaman a voces una reformulación acorde con los nuevos tiempos. Por esta razón hemos creído doblemente necesario dedicar amplio espacio en este trabajo a la definición de ese concepto, su nacimiento y desarrollo dentro de la teoría literaria.

El carácter intertextual de estas obras está fuera de toda duda. La presencia de otros textos en ellas, lejos de ser anecdótica, obedece a un propósito claro del autor, quien por otra parte no trata nunca de ocultar esa relación de dependencia: ya desde el mismo título nos remite a las obras originales en las que se ha basado. Hein subtitula *Der neue Menoza* como "Eine Komödie in der Bearbeitung von Christoph Hein". También *Die wahre Geschichte des Ah Q* rinde cuentas a su creador en el subtítulo: "Zwischen Hund und Wolf – Nach Lu Xun". En el caso de *Die Ritter der Tafelrunde* huelga recurrir a un subtítulo, ya que en la mente de todos se dibuja claramente el perfil circular de la Tabla del rey Arturo, sin necesidad de remitir a ninguna otra fuente en particular.

Con la referencia, en el título o subtítulo, a las obras originales se elimina toda sospecha de "plagio". No se trata de una imitación velada de las obras anteriores, sino de una "refabricación" de las mismas. Por otra parte, los originales están en la mente del lector o le son fácilmente accesibles, de modo que podemos presumir incluso que el autor cuenta con que el receptor conozca también los pretextos en los que se ha basado, aunque su conocimiento no sea imprescindible para una lectura "suficiente" (si se quiere "superficial") de su obra<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Esto último es importante: una lectura "bifocal", que tenga en cuenta tanto el texto de Hein como su hipotexto, en definitiva una *lectura intertextual* de estas obras, sólo se puede esperar, en nuestra



El hecho de que el estatuto intertextual de estas obras quede de manifiesto a través del título o subtítulo facilita enormemente su caracterización como tales y nos evita laboriosas averiguaciones. En nuestra opinión la repetición de un título y el reconocimiento del pretexto en el subtítulo si lo hubiere constituyen una marca determinante y concluyente. Se trata, como argumenta Ulrich Broich, de un mecanismo muy usual dentro de las prácticas intertextuales, considerado por Gérard Genette como una potente arma de "alusión transtextual":

El estatuto de "Las nuevas cuitas del joven Werther", de Ulrich Plenzdorf, es en ciertos aspectos comparable [al "Doktor Faust" de Thomas Mann]: el contrato de transposición se muestra en el título, y el héroe, que revive a su manera la aventura de W., se refiere constantemente al texto de Goethe. [...] Plenzdorf se emancipa más de su hipotexto de lo que hacía Thomas Mann (Genette: 389, 390).

B. Schulte-Middelich va aún más lejos, considerando que a veces el autor se remonta a exponentes de la literatura clásica por considerar inferior la literatura que se hace en su momento, como es el caso de la mencionada obra de Plenzdorf *Die neuen Leiden des jungen W.*

Así pues, las tres piezas que conforman el corpus de este trabajo son obras marcadas por su carácter intertextual y cuya lectura se realiza, con un mayor o menor grado de emancipación, en función de los textos que las han precedido. Aunque percibimos como común denominador la existencia de unos motivos u obras con los que se enlaza, el grado de dependencia respecto de esos motivos (o esos pretextos) es distinto en cada una de ellas: si en *Der neue Menoza* estamos ante la misma obra, sólo que rehecha y reorganizada, en el caso de *Ah Q* y *Die Ritter der Tafelrunde* podríamos decir que lo único que Hein toma prestado de los originales son los argumentos, a los que da luego una forma personal. Incluso entre estas dos últimas obras podríamos volver a establecer una distinción, fundamentada en el diferente carácter del pretexto: en el primer caso se trata de un texto particular, en el segundo no hay un único pretexto de referencia, sino una saga literaria, un sistema.

Partiendo pues de esta doble premisa, de la incuestionable esencia

---

opinión, del investigador o de la crítica literaria especializada. La recepción "normal" de estas obras probablemente obvie la existencia de unos textos previos. Y, según algunos críticos, desde el momento en que no es imprescindible la interacción del texto A, es discutible la idea de "intertextualidad" (Cf. apartado 4.3.3.2. *La intencionalidad del autor* de la primera parte de este trabajo).

intertextual de estas obras y de que cada una de ellas revela una manifestación distinta del fenómeno intertextual, en la segunda parte del trabajo, dedicada al análisis práctico de las tres piezas "intertextuales" de Hein, analizamos mediante qué mecanismos se materializa esa relación intertextual, qué elementos pasan del texto A al texto A' y cuáles se modifican, y dentro de estos últimos, cómo se produce el cambio.

Nuestro método de análisis parte de una visión "flexible" de la cuestión, entendiendo por intertextualidad la relación, buscada por el autor y percibida por el lector, entre dos o más textos. En segundo lugar, hacemos nuestra la diferencia esencial que proponen Pfister y Broich entre referencia a un texto concreto y referencia a un sistema. Esta división es también la que da forma a la segunda parte de este trabajo: primeramente estudiaremos las dos obras que hacen referencia a otros tantos textos originales preexistentes (*Der neue Menoza* y *Die wahre Geschichte des Ah Q*) para pasar luego a centrarnos en *Die Ritter der Tafelrunde*, obra que como hemos dicho enlaza no con un pretexto único, sino con un motivo de la literatura universal desde la Edad Media y desarrollado a través de todo un ciclo de pretextos. Estamos, como decíamos más arriba, ante realizaciones distintas del hecho intertextual, y es conveniente examinar los rasgos de cada una de ellas.

Aparte de esta primera diferenciación, que nos proporciona una organización interna válida para este trabajo, nos serviremos de la exhaustiva clasificación de prácticas hipertextuales de Genette y de la más funcional de Plett, a fin de catalogar y definir los fenómenos intertextuales a los que nos enfrentamos. Para el análisis de estas obras hemos creído necesario elaborar unos parámetros que hagan posible la localización y cuantificación de las marcas intertextuales que presenta cada texto: por una parte procederemos a la caracterización de cada obra en función de aspectos *temáticos* y *formales*. De esta forma seguimos el mismo criterio que Genette a la hora de clasificar los diferentes tipos de transposición o transformación seria y mantenemos además dos de los niveles que propone Plett para el análisis del intertexto: el pragmático/sintáctico y el semántico. Por otra parte, al igual que Beate Müller, estructuraremos la comparación entre el hipotexto o texto A y el hipertexto o texto A' en función de dos criterios: *reproducción* (elementos que

se repiten) y *variación* (elementos que varían).

La combinación de estos cuatro parámetros daría como resultado la siguiente tabla de análisis:

	plano formal (convenciones de género, lenguaje, estructura, estilo, extensión del texto)		plano temático (argumentos, motivos, personajes)	
reproducción				
variación	A	A'	A	A'

Distinguiremos diferentes grados de intensidad entre unos recursos intertextuales y otros, ya que algunos son de gran alcance, mientras que otros cumplen una mera función de maquillaje. Sería satisfactorio poder aportar también una tipología de marcas intertextuales sintomáticas de la existencia de una relación intertextual, pero creemos que eso sólo tiene sentido cuando la presencia del hipotexto en el hipertexto tiene carácter puntual. En las obras que vamos a tratar la presencia de los pretextos es tan masiva (tan invasiva también) que su estudio debe llevarse a cabo más bien en función de sus *diferencias* y no de sus similitudes.

En cuanto a la terminología, haremos uso ocasionalmente de la empleada por Pfister-Broich o la de Genette, teniendo en cuenta que son paralelas: lo que para los alemanes es "pretexto", es para el francés "hipotexto". Si los primeros destacan la relación temporal (el *pretexto* es anterior al texto), Genette da prioridad al sentido espacial: en el palimpsesto el hipotexto se sitúa por debajo del hipertexto superpuesto. En este trabajo sin embargo, nos inclinamos por una formulación propia y original (A vs. A'), que si bien puede resultar algo matemática, presenta la ventaja de reflejar a la perfección el sentido especular y de repetición que se da en la intertextualidad. Por otro lado, rehusaremos hablar de texto A y texto B porque consideramos que se pierde toda noción de repetición, que en cambio sí reflejan los otros términos.

EQUIVALENCIAS TERMINOLÓGICAS			
	<i>Broich/Pfister</i>	<i>Genette</i>	<i>este trabajo</i>
texto 1º	pretexto	hipotexto	A
texto 2º	texto	hipertexto	A'

Más allá de lo puramente poetológico, nos interesa también, como ya ha quedado dicho en estas páginas, descubrir qué efectos produce el contraste entre las obras y qué intencionalidad subyace a ese proceso. Es necesario tener en cuenta los motivos que llevan a la reelaboración de una obra para no entender lo intertextual como mero artificio poético. En este trabajo no nos proponemos esbozar el árbol genealógico de unas determinadas obras literarias hasta sus primeros antepasados... sino analizar el juego entre ellas y hasta qué punto el bricolaje tiene o no que ver con la literatura, y ésta con el medio socio-cultural del que emerge.

*Breve historia social de la literatura de la RDA: la herencia literaria en las relaciones entre literatura y poder*

*Wer wissen will, wie gedacht wird in dem Land DDR, der kann sich in Literatur und konzentriert in ihren hervorragenden Büchern Auskunft holen.*  
Dieter Schlenstedt

Se ha discutido mucho acerca de la existencia de una literatura de la RDA con rasgos específicos y distintos de las otras literaturas en lengua alemana, cuya existencia, definida en términos más bien territoriales, no ha planteado tanta polémica. Si entendemos el hecho literario como producto de unas condiciones sociales, político-económicas y culturales concretas que lo hacen posible y lo determinan en mayor o menor medida, tenemos que admitir entonces la existencia de una literatura surgida bajo (o contra) el régimen sustentado por el PSUA. Para J. L. Sagüés no hay lugar a dudas:

[...] la literatura de la RDA marca un hito en la historia de la literatura en lengua alemana [...] porque por primera vez en la historia de Alemania los escritores de la zona oriental se refieren a una situación absolutamente nueva: la existencia de un Estado socialista alemán (Sagüés: 4).

Según él, la discusión acerca de la existencia de una o varias literaturas alemanas “obedece en la mayor parte de los casos a discrepancias ideológicas con perfiles decididamente extraliterarios” (Sagüés: 13).

Si el criterio para definir las otras literaturas en lengua alemana es fundamentalmente su demarcación territorial, en este caso la singularidad de la literatura producida en este país se debe en primer término al sistema social en el que surge y se va perfilando con mayor claridad con el paso del tiempo y la progresiva consolidación de ese Estado, según afirma Christoph Hein:

Ich bin der Ansicht, daß es sie [die DDR-Literatur] gibt bzw. gab. Sie entstand nicht 1945 oder 1949, sondern sie entstand ganz langsam. [...] die ersten zwei Jahrzehnte der verschiedenen Entwicklung in Deutschland wiesen noch große Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten auf. [...] Aber ich denke, in den letzten zwei Jahrzehnten gab es da nicht mehr viel Austauschbares. Eine gewisse Literatur, die in Westdeutschland geschrieben wurde, wäre in der Art hier nicht denkbar, und umgekehrt natürlich genauso (Arnold, 1991a: 81, 82).

No es éste el lugar ni tendríamos aquí espacio suficiente para hacer una retrospectiva pormenorizada de la historia de la literatura de la RDA, pero sí queremos analizar un aspecto central de la producción literaria germano-oriental: la polémica relación entre literatura y poder en cuanto al tratamiento de la herencia literaria y los fenómenos derivados de esa interacción.

En la actualidad, afirmar que la literatura de la RDA se desarrolló bajo las directrices del Estado no supone desvelar ningún secreto ni atentar contra la memoria de un país<sup>4</sup>. A través de ella el PSUA trató de adoctrinar y reeducar a los ciudadanos de la RDA en la nueva ideología socialista. Todas las fases de la producción literaria, desde la escritura hasta la distribución y recepción, estaban reguladas por el omnipresente Estado. Según Franke,

Gerade diese väterliche Fürsorge von Staat und Partei, diese Bevormundung, die nicht einmal offen zugegeben und verteidigt wurde, empfanden viele Autoren und Künstler als Belastung (Franke: 129).

Estas imposiciones, aceptadas de mejor o peor grado y formuladas más o

---

<sup>4</sup> Christl Hilbk parte también de esta consideración: “Jegliche Betrachtung von DDR-Literatur macht stets auch einen Blick auf die Kulturpolitik ihres Landes, zu der sie zweifelsfrei in einem engen Konnex stand, der die Literaturproduktion maßgeblich beeinflusste, erforderlich. Aufgrund ihres von staatlicher Seite aufoktroierten, variabel funktionalen Selbstverständnisses, muß ihr eine autonome Entwicklung abgesprochen werden, da sie in jedem Fall als adäquate oder aber nonkonforme Reaktion auf die dominierende Kulturpolitik der SED zu werten ist” (Hilbk: 16).

menos taxativamente, se compensaban con una serie de privilegios y prebendas que disfrutaban los escritores e intelectuales a diferencia del resto de la ciudadanía. La de los intelectuales con el poder era una relación de ambiguo coqueteo, un juego consciente de gato-y-ratón, en el que el partido alternaba la represión de la libertad poética con fases de una mayor liberalización. Ralph Hammerthaler ha sabido sintetizar lo ambivalente de esa relación en el término “repressive Toleranz” (Hasche/Schölling/Fiebach: 185). También W. Emmerich constata esa ambivalencia:

Üblicherweise wird das Verhältnis von Staat und Partei zur Literatur in der DDR als ein Auf und Ab zwischen Repression und Liberalisierung beschrieben, und das ist auch gewiß richtig (Emmerich, 1996: 55).

Por un lado se animaba a los escritores a que participaran de la revolución cultural, pero por otro se les llamaba al orden en cuanto se desmarcaban del canon oficial. Herbert Wiesner y Ernst Wichner califican casi de esquizofrénica la actitud del Estado hacia los intelectuales:

Zensur und Förderung von Literatur [waren] in der DDR unauflösbar zu einem Netz kulturpolitischer Lenkung verknüpft. Auch die Maßregelung von Autoren, der Entzug des Reiseprivilegs, Einschränkung oder Verbot der Buchwerbung, Rückstufung von Ausstattungsqualität und Auflagenhöhe bis hin zu bestellten Rezensionen und die mit drohendem Unterton nahegelegten Verhaltenanweisungen für den Umgang mit westdeutschen Interviewern gehören dazu (Wiesner/Wichner: 11).

Desde su experiencia como autor, Bernd Wagner habla también de la interacción entre política y literatura:

Die erzwungene Entpolitisierung auf der einen Seite, [...] oder das Risiko der Überpolitisierung, [...] diesen Gefährdungen konnte niemand entgehen. [...] Das Wesen der Zensur von Kunst besteht nicht nur aus Verbot und Strafe; es kennt auch sublimere Mittel: Die Belohnung, den guten Rat, die Errichtung eines nebulösen Niemandlandes, in dem die Literaten ungestört unter sich waren, ohne wirklichen Widerstand, wirkliche Kritik erfahren zu müssen; in dem mehr geschwiegen als geredet wurde, und wenn, dann in Andeutungen, hinter vorgehaltener Hand; in dem mehr geklatscht und gestichelt wurde als sich offen auseinandergesetzt (Wiesner/Wichner: 28-29).

La labor del escritor en la RDA se ha debatido siempre entre esos dos polos, la legítima aspiración a su autonomía y su filiación ideológica con el régimen. Pero ese dilema formaba parte de la propia vida del autor, tal como argumenta Hein: “Man konnte nicht so leben, daß man jeden Tag aufstand und ein Wehklagelied sang, sondern man versuchte doch, seine Arbeit zu machen” (Hammer: 48). La relación de los intelectuales con el poder y viceversa era extraordinariamente compleja y rica en matices. Para describirla hay que hacer acopio de grises –el blanco y el negro apenas sí se dan en estado puro– y prescindir de categorías y

valoraciones morales al margen de lo literario. En el *APÉNDICE I* de este trabajo puede leerse más a este respecto.

En este contexto y teniendo en cuenta estas coordenadas debe analizarse el recurso al legado literario<sup>5</sup> (alemán o no), una de las constantes de la literatura en la RDA desde sus comienzos. Para Dieter Schlenstedt no cabe duda de que:

Die Literatur in der DDR ist durchzogen von vielfältigen Bezügen der Autoren aufeinander. [...] Die Literatur ist so sehr durchzogen von einem Geflecht der lauten und leisen, offenen und geheimen Berufungen, Widmungen, Zitate, Gedankenaufnahmen und Gedankenablehnungen, Kritiken, Polemiken, daß sie sich für den intimen Kenner wie ein widerspruchsvoller Gesamttext lesen läßt, daß sie als Kontinuum der Reflexion aufgefaßt werden könnte (Chiaroni/Sartori/Cambi: 50).

Este hecho se halla estrechamente relacionado con la política cultural del PSUA, pero no debe analizarse únicamente desde ese prisma: la vinculación con un pasado contribuye a fortalecer la identidad cultural de un pueblo y constituye además un derecho que en el contexto de la guerra fría se disputaban las dos Alemanias. Como afirma P. Reichel, la nueva valoración del pasado literario del país "korrespondiert mit der prägnant ins Blickfeld gerückten kulturpolitischen Aufgabe der Herausarbeitung eines Nationalbewußtseins" (Reichel: 51). Al entroncar con el pasado clásico alemán, la RDA conseguía trascender los límites del papel y adquirir una dimensión real, no meramente administrativa. Como asegura D. Bathrick, la pugna por la herencia literaria era un instrumento "mit dem die Regierung ihren Anspruch als rechtmäßiger kultureller Nachfolger aller progressiven und humanistischen Elemente in der deutschen Tradition untermauerte" (Hohendahl/Herminghouse: 64).

En múltiples ocasiones el PSUA manifestó su afán de enlazar con la tradición literaria alemana, fomentando el cultivo de ese legado a través de su política cultural:

Geistig-literarische Produktionen der Vergangenheit wurden als "Güter" oder "Schätze" wahrgenommen, die man sich "aneignen", von denen man "Besitz ergreifen" müsse. [...] Immer ging es um Akte des Sichbemächtigungens, die mit dem Possessivpronomen "uns/unser" verknüpft wurden (Emmerich, 1996: 84).

---

<sup>5</sup> El concepto de legado literario engloba, según Emmerich, los períodos que en la historia de la literatura alemana se conocen como *Aufklärung*, *Weimarer Klassik*, *Vormärz* y también los escritores realistas del siglo XIX (Emmerich, 1996: 84).

Nuestra tesis acerca de la recreación de obras de la herencia literaria es que, independientemente del interés del gobierno de la RDA por la resurrección de los clásicos, este recurso *puede considerarse además como una vía de escape frente a la rigidez ideológica del régimen autoritario*. Creemos que la vuelta a la tradición literaria y al cultivo de la herencia cultural de los grandes maestros, que empezó siendo algo programático, fomentado y hasta impuesto desde la cúpula dirigente, con el paso de los años acabó por ser algo (relativamente) voluntario, si bien con un valor totalmente distinto. Conscientes de la imposibilidad de independizarse plenamente del control estatal y escoger con entera libertad sus temas, los autores jugaron a su mismo juego, pero “trucando” las cartas. Aceptaron la regla de reelaborar temas y obras del pasado, pero no de forma gratuita, sino como trasunto de su presente.

La pugna por la herencia cultural se abrió al término de la segunda guerra mundial. Los esfuerzos por hacer llegar la literatura alemana clásica al grueso de la población se tradujeron rápidamente en medidas concretas, la fundación de la editorial Reclam entre ellas. En febrero de 1946 Wilhelm Pieck afirma:

[...] die Kommunisten [unterstützen] die allgemeine Tendenz zur Renaissance des Humanismus durch Rezeption der Exil-Literatur und der Literatur der deutschen Klassik. [...] schon in allernächster Zeit [können] die Werke Goethes und Schillers, Lessings und Heines [...] gekauft werden. Wir wahren damit nur die alte Tradition, die seit Karl Marx und Friedrich Engels die Arbeiterbewegung auszeichnete (Franke: 15).

La revolución cultural que programaba el gobierno no trataba de enlazar con la literatura socialista de finales de siglo, sino con los grandes maestros de la *Klassik*, algo que consideramos ideológicamente contradictorio: por una parte se pretendía una ruptura con el sistema anterior, que hiciera posible el surgimiento de un nuevo orden y por otra, se proclamaba la necesidad de propagar un ideal clásico-burgués que en realidad había quedado trasnochado, y que en cualquier caso parecía contrario al comunista<sup>6</sup>. Para Emmerich se apelaba al tesón, al esfuerzo personal característico de la cultura burguesa, para glorificación del trabajo en un Estado que

---

<sup>6</sup> Algunos intelectuales calificaron de “incoherente” ese arbitrario y selectivo culto al pasado, que consentía la inexplicable paradoja de no publicar obras de autores como Kafka, T. S. Eliot o Sartre por “estar ya superados por la sociedad socialista”, en palabras de J. Becher (Emmerich, 1996: 86).



se autoproclamaba “de trabajadores y campesinos”.

El teatro se prestaba de forma idónea a la propagación del conocimiento de los clásicos. Durante la década posterior al fin de la segunda guerra mundial y hasta el levantamiento del muro en 1961, los repertorios teatrales se nutrieron de los grandes dramas clásicos. En 1952 Friedrich Wolf lamentaba la ausencia de piezas actuales de los repertorios teatrales y denunciaba la pasividad de la administración frente a las obras de nueva factura:

Wenn das bürokratische, gleichgültige, sterile Verhalten vieler Dramaturgen und Bühnenchefs gegenüber der jungen deutschen Dramatik anhält, so wird unweigerlich der Zeitpunkt kommen, da wir keine neuen deutschen Gegenwartsstücke mehr haben (Franke: 41).

No sería el único autor en denunciar públicamente la pasividad de los escenarios alemanes hacia algunos autores dramáticos, ni sería ésta una queja exclusiva de esta primera fase de formación de la RDA. Más bien parece una tónica generalizada y mantenida a lo largo de toda su existencia<sup>7</sup>, como denuncia también el autor Lothar Trolle: “Wer ungedruckt und ungespielt ist, bleibt ewig jung” (Emmerich, 1996: 349).

Durante los años fundacionales de la RDA, el partido manifestó su deseo de involucrar y reclutar a los intelectuales y escritores en la construcción del país, de forma que plasmaran en sus obras la nueva realidad socialista:

Von den Schriftstellern und Künstlern erwarten die fortschrittlichen Kräfte unseres Volkes eine schöpferische Gestaltung des Lebens der arbeitenden Menschen und ihres Strebens zu einer höheren gesellschaftlichen Ordnung. [...] Auch die Erscheinungen des Neofaschismus, der Dekadenz und der formalistischen und naturalistischen Verzerrungen der Kunst [...] sind unversöhnlich zu bekämpfen (Franke: 27).

Los escritores y artistas se vieron de pronto convertidos en “educadores” y pedagogos del pueblo, papel del que difícilmente lograrían desvincularse: “Kunst in allen ihren Erscheinungsformen war nicht mehr autonom, sondern Mittel zur Erziehung” (Franke: 27).

La campaña contra el formalismo<sup>8</sup>, que marcaría la política cultural de los

---

<sup>7</sup> En 1984 P. Hacks, a pesar de su consabida y en ocasiones escurridiza afinidad con el régimen, lamenta la falta de acogida de la moderna literatura dramática en los escenarios: “Es läßt sich überhaupt nicht leugnen, daß ein weltweites Nichtstattfinden von Theater und Theaterliteratur für einen dramatischen Autor von Nachteil ist” (citado en Reichel: 202).

<sup>8</sup> Así lo definía el PSUA: “Der Formalismus bedeutet Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst. Die Formalisten leugnen, daß die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des

años 50, imponía un determinado canon estético –el realismo socialista<sup>9</sup>– y demandaba una nueva actitud por parte de los escritores, como apunta K. Franke: “Die Schriftsteller sollten nicht nur *in* der DDR leben, sondern auch *mit* ihr, sie sollten sich DDR-Stoffe vornehmen, sollten DDR-Helden vorstellen” (Franke: 35). El resultado de esta campaña, que no era sino la vertiente cultural del estalinismo, fue una fuga real o ficticia de los autores: “So aber erschraken viele Autoren, schrieben schlechte Agitprop-Literatur, flüchteten zu historischen oder exotischen Stoffen, flüchteten zur Kinderliteratur” (Franke: 36). Efectivamente se produjo un descenso en las obras de temática actual a favor de aquellas de temas históricos.

En el transcurso de esta década comienzan a escucharse entre los escritores voces contrarias a las directrices del gobierno, oportunamente silenciadas: tras la invasión de Hungría por tropas soviéticas, Walter Janka, Gustav Just y Erich Loest eran encarcelados. La I Conferencia de Bitterfeld, celebrada en abril de 1959, supuso un nuevo punto de inflexión en la literatura de la RDA y una vuelta a la línea más dura y recalcitrante... el partido volvía a atar corto a los autores: “Literatur nach Bitterfelder Art bedeutete: Ende der nur reflektierenden, aber auch: der autonomen Kunst in der DDR” (Franke: 107).

En los primeros años 60, la amenaza real que suponía el amurallamiento definitivo de los ciudadanos de la RDA precipitó aún más el goteo, lento pero imparable, de escritores e intelectuales hacia la RFA, como Hans Mayer (1963), Ernst Bloch (1965), Helga Maria Novak (1967), Manfred Bieler (1968) o Hartmut Lange (1965). En diciembre de 1965, el 11º Pleno del Comité Central del PSUA, supuso una amonestación oficial frente a ciertas corrientes subjetivistas protagonizadas por Wolf Biermann, Volker Braun, Peter Hacks, Günter Kunert,

---

Werkes liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerks nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form. [...] Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht in dem Bestreben, unter dem Vorwand oder auch der irrigen Absicht, etwas ‘vollkommen Neues’ zu entwickeln, den völligen Bruch mit dem klassischen Kulturerbe zu vollziehen” (Franke: 31, 35).

<sup>9</sup> Según Hilbk: “Der *Sozialistische Realismus*, der einen positiven Helden, der als das Vorbild eines optimistisch handelnden Aktivisten Identifikationsmöglichkeiten für den Leser schaffen sollte, verlangt, lehnte sich formal an das bürgerliche künstlerische Erbe an und jegliche gestalterischen Experimente ab” (Hilbk: 18).

Stefan Heym o Heiner Müller. Ante el evidente enfriamiento de las relaciones entre el poder y los intelectuales, los autores reaccionaron de formas diversas: unos decidieron abandonar la RDA, otros protagonizaron una desbandada casi generalizada hacia el pasado, recurriendo a obras literarias del legado cultural universal. De nuevo la herencia clásica. Pero esta vez como denuncia, como huida.

Tal vez lo más significativo de esta década sea la sublevación del sujeto artista contra las normativas impuestas por la cúpula. Algunos escritores se convirtieron en críticos del sistema, alzándose en “portavoces” de una amordazada opinión pública y tratando de cubrir el hueco dejado por una inexistente libertad de expresión. Comienza a fraguarse un sustrato crítico en sus obras. Lo histórico se convierte en trasunto inequívoco del presente. Se va formando un público específico, “Ein sehr waches, im Verstehen von Anspielungen zunehmend geübtes Publikum” (Emmerich, 1996: 215). El teatro se transforma en foro de opinión pública, como asegura Klaus Hammerthaler:

[...] eine Stätte der Opposition, wo ersatzweise Öffentlichkeit hergestellt werden konnte. [...] Was die Medien in der DDR an Themen und Informationen vorenthielten, vermittelte sich auf dem Umweg über die Bühne. [...] Immerhin wirkten Theater und Literatur in der DDR als letzter Zufluchtsort für kritische, partiell oppositionelle Gedanken (Hasche/Schölling/Fiebach: 156, 246).

Un ejemplo característico de esa tendencia historizante o mitologizante son las obras de Heiner Müller, quien a lo largo de los años 60 fue concentrándose – recluyéndose– cada vez más en la mitología clásica y la reelaboración de obras de otros autores con títulos como: *Der Bau* (inspirada en la novela de Erik Neutsch *Spur der Steine*), *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande/Die Bauern* (sobre una narración de Anna Seghers), *Philoktet*, *Wie es euch gefällt*, *Ödipus Tyrann*, *Die Horatier*, *Weiberkomödie*, *Arzt wider Willen* o *Don Juan*. Tanto P. Hacks como H. Müller “wandten sich, als ihre Stücke kaum mehr aufgeführt wurden, weniger leicht angreifbaren aber auch weniger direkt wirkenden Stoffbereichen und Fragestellungen zu” (Franke: 509). A través de los temas y personajes mitológicos articulan problemas de la sociedad moderna, de la socialista o de la burguesa-capitalista. Según Müller: “Man brauchte diese Art von Modell, wenn man wirkliche Fragen stellen wollte” (citado por W. Emmerich en Profitlich: 237).

Esta vuelta al pasado literario se percibe también en otros autores: Egon

Günther recrea la kleistiana *Marquise von O.* en *Kampfbregel* (1968). Claus Hammel adapta obras de: Fontane *Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zu Herzen find't* (1964), Mark Twain *Ein Yankee an König Artus' Hof. Die Unmöglichkeit des dritten Wegs* (1969), o Samuel Beckett *Le Faiseur oder Warten auf Godeau* (1970). Hartmut Lange recrea nuevamente *Die Marquise von O.* en *Die Gräfin von Rathenow* (1969), y adapta además piezas de Molière y Shakespeare. Volker Braun, por último, recrea el tema fáustico en *Hinze und Kunze* (1968), obra que en su primera versión llevaba por título *Hans Faust* y que tuvo una brevísima permanencia en cartel tras su estreno en Berlín. La versión narrativa, con el título *Hinze-Kunze-Roman*, se publicaría en 1985, después de llevar escrita cuatro años.

En 1968 el sueño de la primavera de Praga, que la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia convirtió en pesadilla, supuso también el despertar de muchos intelectuales a una realidad que ya sólo era una esperpéntica perversión de sus ideales: "die Kunst wurde [1968] nach und nach zu einem versteckten Ort, an dem man sich die Wunden lecken konnte" (Wiesner/Wichner: 27), como confiesa B. Wagner. Se inicia una nueva etapa que consolidaría tendencias que apuntaban ya en años anteriores.

La dimisión de W. Ulbricht en mayo de 1971 y el relevo oficial de Honecker a la cabeza del gobierno, preludiaban una etapa de liberalización en materia cultural, sancionada oficialmente en el 4º Pleno del Comité Central del PSUA de diciembre, que parecía traer nuevos aires a la política cultural y un talante conciliador por parte de la cúpula del poder. El teatro germano-oriental experimenta un giro: el sujeto individual irrumpe en los escenarios, cobrando un protagonismo que no había tenido hasta entonces, inmerso en un colectivo "nosotros". Las exigencias del individuo hacia sí mismo y hacia la sociedad que le rodea se convierten en el centro de interés de los dramaturgos: el deseo de lograr la felicidad y las posibilidades que la realidad le brinda para alcanzarla, el interés por la propia identidad, el afán por el ajuste entre pensamiento y acción y su voluntad de participar de forma activa en la vida política... Todo ello se articulará en las obras escritas a lo largo de estos años. El VII Congreso de Escritores, celebrado en

noviembre de 1973, sancionaría la proclamada independencia de la literatura.

Una nueva generación de autores dramáticos, los "Hineingeborenen" (Uwe Kolbe), empieza a cuestionarse las posibilidades de realización personal que les ofrece el modo de vida socialista. La generación de Müller, Braun, Hacks, Baierl o Hammel, aun sin abandonar la actividad literaria, pasa el testigo a la nueva remesa de escritores: Christoph Hein, Stefan Schütz, Thomas Brasch o Lothar Baier. Esta generación, que ya no se identifica con su Estado, no fue testigo directo del ascenso del nazismo ni de los momentos previos al estallido de la segunda guerra mundial, aunque sí de sus consecuencias. Tampoco participó del entusiasmo de aquellos escritores e intelectuales que vieron en la fundación de la RDA un proyecto alternativo al capitalista. Tanto Hein como sus coetáneos desarrollan su obra dentro de una sociedad y un Estado socialistas ya consolidados<sup>10</sup>. Muestran individuos en evidente conflicto con la sociedad, anti-héroes que no tienen en su poder la solución a los problemas, individuos a los que en muchos casos sólo les queda la autodestrucción, la adaptación o la autonegación como única vía de escape. Estos "síntomas de malestar" ya habían empezado a manifestarse hacia mediados de los 60 en una narrativa introspectiva y reflexiva, pero es en la década siguiente cuando definitivamente hacen crisis.

Las obras de esta etapa se convierten en reflejo de la vida cotidiana en el socialismo... pero en sus facetas menos halagüeñas. No pretenden plasmar de una forma optimista el aparente progreso de la sociedad socialista, sino desenmascarar las carencias del sistema, en muchos casos recurriendo al pasado, ya sea histórico o mitológico: "An Stelle des Geschichtsoptimismus trat auch Geschichtspessimismus, der sich besonders in parabolischen Stücktypen und Adaptationen alter Werke ausdrückte" (Floeck, 1988: 200). De esta forma se mantiene la vigencia de las piezas con temática mitológica, que en la década de los 60 habían experimentado un auténtico "boom"<sup>11</sup>. En opinión de Hilbk:

---

<sup>10</sup> Sobre ellos diría Müller en 1977: "Die Generation der heute Dreißigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität" (Schmitt: 183).

<sup>11</sup> En algunos autores se despierta el interés por Roma y la violencia ejercida impunemente desde el poder (C. Hammel, *Rom oder Die zweite Erschaffung der Welt*). En los 80 Roma seguirá siendo lugar de preferencia para algunos dramaturgos, entre ellos H. Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome*.

Manche Autoren [...] thematisierten Zeitsequenzen, die ihnen aufgrund bestimmter Analogien zu Chiffren für die Jetztzeit wurden. Wie die westdeutsche Literatur wurde die der DDR nun auch zu einer immer offensiveren Zivilisationskritik, die sich in verschiedenste Themen wie Umweltzerstörung, Frauenemanzipation, Konsumorientierung, Ökonomisierung und Technifizierung der Gesellschaft aufsplitterte. Die Kluft zwischen der propagierten Ideologie und den Erfahrungen des realen Alltags zeigte sich als unüberwindlich groß geworden (Hilbk: 23).

La recepción de la herencia literaria experimenta un ligero cambio en los años 70. Si bien la *Klassik* mantiene su atractivo, como lo demuestran las obras de U. Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972) o *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* (1976), de P. Hacks, también se vuelve la mirada hacia autores marginales del XVIII y XIX: Hölderlin, Kleist, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Büchner o Lenz. Aparecen numerosas obras en torno a estos autores, situados a caballo entre el clasicismo y el romanticismo<sup>12</sup>, pertenecientes a una época de exaltación del *yo* y profundamente individualista, muy diferente a la exaltación del *nosotros* propia del comunismo. Para Emmerich:

Dies war eine verständliche Reaktion auf das vorher gültige (und weithin akzeptierte) Berufsbild vom parteilichen, pädagogisch wirkenden, in die gesellschaftliche Produktion und Reproduktion unmittelbar eingebundenen Autor (Emmerich, 1996: 339).

En el transcurso de los años 70 se polarizaron las posiciones de Estado e intelectuales. 1976 marca un momento crítico en la historia de la RDA: la expulsión de W. Biermann supuso un enorme varapalo para el conjunto de los intelectuales y provocó un endurecimiento del gobierno, ratificado en el IX Congreso del PSUA, que sancionó a Erich Honecker como Presidente del Partido. La literatura fue de nuevo la única vía de articular el pensamiento opositor.

La década de los 80 mantiene o incluso acentúa el carácter "revisionista" del teatro germano-oriental. El recurso al pasado, real o ficticio, sigue a la orden del día, de modo que abundan las obras de carácter histórico, especialmente durante los primeros años de la década. Pero no se trata de una huida del presente, sino de

---

<sup>12</sup> Citaremos algunos ejemplos: *Die Reisebegegnung*, de A. Seghers (1972), *Kein Ort. Nirgends* (1979) y los ensayos *Der Schatten eines Traumes* (1979) y *Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an* (1981), de C. Wolf, *Büchners Briefe* (1978) y *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* (1984), de V. Braun, *Leben des Jean Paul F. Richter* (1975) y *Märkische Forschungen* (1978), de G. de Bruyn, *Der arme Hölderlin* (1972), de G. Wolf, *Pamphlet für K.* (1975), de G. Kunert, *G in B* (1979), de B. Wagner, *Swallow, mein wackerer Mustang* (1980), de E. Loest y *Lieber Georg* (1979), de T. Brasch.

mostrar la validez del pasado en la actualidad. La mirada al pasado permite diagnosticar las contradicciones actuales: el pasado brinda los referentes y las claves para interpretar nuestro presente. La revisión de la historia (especialmente los períodos revolucionarios o de conatos de revolución en Europa) y el mito evidencia aspectos del presente que, articulados de una forma directa, no habrían tenido cabida en los teatros germano-orientales, como mantiene Ralph Hammerthaler:

Die Beschäftigung mit dem deutschen Erbe, der Klassik zumal, stimmte mit dem politischen Ziel überein, ein sozialistisches Nationalbewußtsein zu begründen. Darüber hinaus aber deckten die Theater in diesen Dramen Konflikte auf, aktualisierten und verschärften sie in einer Weise, wie es in bezug auf zeitgenössische Dramen kaum opportun schien (Hasche/Schölling/Fiebach: 180).

Reichel y Hammerthaler comparten la opinión de que, si en la década de los 70 el recurso a la Antigüedad clásica había sido la nota predominante, el interés se desplaza en estos años hacia el patrimonio literario nacional:

Im Laufe der achtziger Jahre entwickelt die DDR-Dramatik ein ausgeprägt nationalliterarisch orientiertes Rezeptionsverhalten. [...] Der durchaus diskontinuierlich verlaufende Rezeptionsprozeß hat zu Anfang des Jahrzehnts seinen Schwerpunkt in der Aneignung bisher unspielbarer Dramatik aus dem Umkreis der deutschen Klassik (Christoph Hein, *Der neue Menoza*; Volker Braun, *Dmitri*; Peter Hacks, *Pandora*; Helmut Bez, *Die verkehrte Welt*), verliert dann an Kontur und richtet sich Mitte des Jahrzehnts bei zunehmender Bandbreite [...] am nationalliterarischen Erbe des 20. Jahrhunderts, vornehmlich des sozialistischen Realismus aus (Reichel: 266).

También abundan en estos años las biografías literarias de autores alemanes marginales y olvidados, sobre todo autoras del período clásico: *Der große Coup. Aus den geheimen Tage- und Nachtbüchern des Johann Peter Eckermann* (1987), de J. Sparschuh, *Abschied von Arkadien* (1988), de H. Gerlach, *Caroline* (1988), de V. Ebersbach y *Caroline unterm Freiheitsbaum. Ansichtssachen* (1988), de B. Struzyk, *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des J. M. R. Lenz* (1985) y *Cornelia Goethe* (1988), de S. Damm, *Waldbruder Lenz* (1984), de C. Hein y por último *Lenz oder Die Empfindsamen* (1985/86), de H. U. Wendler.

La actitud oficial frente a los jóvenes dramaturgos sigue siendo de pasividad, como denuncia Otto F. Riewoldt, quien interpreta el recurso a la herencia literaria y el mundo mitológico como reacción a ese rechazo y como única vía de escape frente a la rigidez estatal:

[...] die erstrangige Zeitdramatik stieß auf kulturpolitische Vorbehalte. [...] Das beste Theater mußte ohne die besten neuen Stücke auskommen. [...] Da das Regietheater von der aktuellen Dramenproduktion nicht bedient wird, greift es auf klassisches Repertoire zurück. Das dramatische 'Erbe' wurde zum bevorzugten Material theatralischer

Stellungnahmen. Das Theater sollte mit klassischen Stoffen seinen Beitrag zu einem neuen Deutschland leisten. [...] Die Relevanz des Theaters in der DDR für ein breites, waches Publikum entspringt auch diesem Mangel, die Instrumentalisierung vor allem klassischer Werke zur Verständigung über die grundsätzlichen gesellschaftlichen wie historischen Fragen deutet auf die beharrlichen Schwierigkeiten mit aktuellen Stoffen und aktueller Dramatik (Schmitt:134-135).

En esta misma línea se sitúa G. Branstner (*Das eigentliche Theater oder Die Philosophie des Augenblicks*, Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984):

Das verkehrteste Spielen ist das Nichtspielen. [...] Je weniger neue Stücke gespielt werden, desto weniger werden geschrieben. [...] Wenn das Theater auf die richtigen Stücke wartet, können die Stücke mit dem gleichen Recht auf das richtige Theater warten. Und dann kommt keines von beiden (citado en Reichel: 105).

Incluso E. Schumacher reconoce tibiamente la necesidad de facilitar el acceso de los nuevos autores a los teatros: "Dazu ist es unumgänglich geworden, das bisherige Genehmigungsverfahren zu modifizieren und die Intendanten der Theater selbst die letzte Verantwortung tragen zu lassen" (Floeck, 1988: 205).

En definitiva, durante los últimos años de existencia de la RDA, los teatros siguen dando la espalda a los autores modernos: "Das DDR-Theater lebt hinsichtlich aktueller nationaler Gegenwartsdramatik zusehends von der Hand in den Mund", asegura Reichel (Reichel: 96). Los mejores dramaturgos siguen siendo más leídos que representados, lo que provoca en muchos de ellos su "emigración" a la prosa, como fue el caso de Christoph Hein o Harald Gerlach:

Junge Schriftsteller, die einmal fürs Theater geschrieben haben, tun das heute nicht mehr oder legen dramatische Arbeiten noch vor, nachdem sie sich inzwischen in der anderen Gattung, der Epik eingerichtet haben (Reichel: 70-71).

Esperamos que este trabajo plantee nuevos interrogantes a quien ahora se dispone a leerlo y que responda a buena parte de las cuestiones que se formule. Confiamos en que contribuirá a despertar el interés por una literatura y un autor apasionantes, a hacer memoria histórica y saber un poco más de nosotros mismos... "Man will seine Väter kennen, um sich zu erfahren", afirma Hein. Asumir el pasado para mirar de frente al futuro. Quedan aún muchas deudas pendientes...





**I PARTE**  
*LA LITERATURA DENTRO*  
*DE LA LITERATURA*



## 1. INTRODUCCIÓN

*Every book is a quotation; and every house is a quotation out of all forests and mines and stone-quarries, and every man is a quotation from all his ancestors.*

E.W. Emerson, "Quotation and Originality"

*De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablaran entre sí. Los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado.*

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

"La literatura dentro de la literatura" hemos titulado este capítulo. Con ello nos referimos a la presencia en un texto determinado de otra(s) obra(s) literaria(s) anterior(es).

Este fenómeno se ha venido manifestando a lo largo de toda la historia de la literatura desde sus mismos comienzos. Hay quien, como veremos más adelante, defiende que ése y no otro ha sido objeto de estudio de la crítica literaria tradicional, centrada en el análisis de fuentes e influencias perceptibles en una obra literaria. Sin embargo, llama la atención la falta de unanimidad y sistematicidad teórica a la hora de abordar esta cuestión, hasta el punto de que no se perciben intentos de codificar tal fenómeno ni de sistematizar sus diferentes manifestaciones hasta fechas relativamente recientes.

Nos proponemos a lo largo de este capítulo profundizar en los orígenes de esta cuestión y en su posterior evolución hasta nuestros días. A través de los puntos de vista de diversos críticos, desde Bajtín hasta Genette, entre otros, trataremos de perfilar qué entendemos por intertextualidad. De este modo nos haremos con una base de análisis sólida que nos permita leer e interpretar adecuadamente obras en las que se percibe claramente la presencia de otros textos y cuya esencia se constituye precisamente en función de esa interacción.

## 2. LA GÉNESIS DEL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD: EL DIALOGISMO BAJTINIANO

Para acercarnos desde el punto de vista teórico al concepto de intertextualidad, hemos de remontarnos a la obra del lingüista ruso Mijail Bajtín, en la que encontramos los *precedentes* de la teoría de la intertextualidad. No en vano, hay quien, como Müller, considera tanto a Bajtín como a Kristeva como “‘Eltern’ des modernen Intertextualitätskonzepts” (Müller: 149).

En el polo contrario encontramos a Hans-Peter Mai, para quien no es tan evidente que la figura de Bajtín sea determinante en la teoría de la intertextualidad: “M. Bakhtin’s relevance for the intertextual debate is rather doubtful” (Plett: 33). Si bien reconoce: “It is true that Kristeva coined the term ‘intertextuality’ for the first time in 1966 in conjunction with a review of his work” (Plett: 33).

Para Susana Onega, Bajtín es el artífice de la teoría de la intertextualidad, punto de vista que nos parece cuando menos arriesgado, si tenemos en cuenta que el propio término “intertextualidad” es muy posterior a las teorías literario-lingüísticas de Bajtín. En varios momentos asocia, a nuestro entender peligrosamente, la teoría de la intertextualidad a Bajtín: “Bajtín ve en este gran filósofo griego [Platón] perspectivas que avalan su teoría de la intertextualidad” (Bengoechea/Sola: 23). O también: “las reflexiones teóricas sobre la intertextualidad iniciadas por Bajtín...” (Bengoechea/Sola: 26). En otro lugar afirma también:

Bajtín ha sido el catalizador, el autor verdaderamente creativo –según la definición de John Barth– capaz de dar cohesión, a partir de una multitud de intertextos, a la teoría de la intertextualidad tal como hoy la conocemos (Bengoechea/Sola: 32).

Creemos que insinuar que Bajtín ha puesto sobre el tapete la cuestión intertextual, cuando en realidad sus escritos apuntan a otros fenómenos sensiblemente distintos o revelan al menos otra perspectiva de análisis, es una inexactitud que contribuye a crear aún más confusión en un terreno de por sí movedizo. Pero también creemos que dejar al crítico ruso al margen de esta cuestión, como propone Mai, supone pasar por alto a quien sin duda fue el detonante de las teorías de Kristeva.

Mijail Bajtín comienza a escribir sus primeros estudios sobre literatura en los años 20, época de gran efervescencia política y cultural en la Unión Soviética postrevolucionaria. Coincidimos con Alexander Kaempfe (editor y traductor al alemán de la obra de Bajtín *Literatura y carnaval*) y Beate Müller en que es fundamental tener en cuenta “wie wichtig es ist, Bachtins Schaffen im Kontext seiner Zeit zu sehen” (Müller: 149) para valorar adecuadamente el componente de crítica social presente en su obra.

Sus libros se publicaron durante la dictadura de Stalin. En esa época el régimen atajó y extirpó todo conato de crítica adversa. La oposición abierta contra el dictador y su régimen era algo prácticamente impensable. Muchos ámbitos de la cultura y la ciencia estaban subyugados al dictado del régimen, de forma que el campo de la teoría literaria asumió también un papel crítico contra el orden establecido

Offene Kritik an Stalins Schreckensregime wäre gar nicht möglich gewesen – es gab unter Stalin keine kritische Kultur. [...] Die Literaturtheorie konnte in die entstandene Lücke schlüpfen und auf ihre Art an bestehenden Verhältnissen Kritik üben (Müller: 149-150).

Este ambiente político, adverso a cualquier nota crítica o meramente discordante, justifica sin lugar a dudas que, a pesar de su temprana composición, sus escritos no vieran la luz hasta años más tarde (mediados de los 60) y que en muchos casos lo hicieran bajo otros nombres, como los de Ivan I. Kanaev, Pavel N. Medvedev o Valentin N. Voloshinov. La crítica literaria conoce estos escritos como textos “deuterocanónicos” (Zavala: 132). Su libro sobre Rabelais –que fue también su tesis doctoral– no apareció publicado hasta 25 años después de su redacción.

En el ámbito de la crítica literaria había en la Unión Soviética de los años 20 dos teorías enfrentadas: de una parte el formalismo y de otra el sociologismo vulgar. Bajtín no tardaría en situarse en posiciones contrarias al primero, debido a su rechazo de la estética material característica de la escuela formalista:

Mi actitud frente al formalismo: la diferente comprensión de la especificidad; el menosprecio del contenido lleva a una “estética material”. [...] la falta de comprensión de la historicidad y del cambio (la percepción mecanicista del cambio) (Bajtín, 1989: 392).

Como asegura Müller, Bajtín no tiene mucho en común con la escuela formalista, puesto que ésta negaba la dimensión ideológica de sus teorías,

dimensión que sí estaba presente en la obra de Bajtín:

Michail Bachtin [...] hat mit den Russischen Formalisten nicht viel gemein, da sein Werk deutlich gesellschaftskritische Elemente enthält, während der Formalismus ideologischen Ansätzen eher ablehnend gegenüberstand (Müller: 149).

Más interesado en el análisis del entramado que une literatura y sociedad, Bajtín concibe aquélla como una manifestación más dentro de la cultura y no como un fenómeno aislado, desgajado de un contexto:

La literatura es una parte inseparable de la totalidad de una cultura y no puede ser estudiada fuera del contexto total de la cultura. No puede ser separada del resto de la cultura y relacionada inmediatamente [...] con los factores socioeconómicos y otros. Estos factores influyen en la cultura en su totalidad y sólo a través de ella y junto a ella influyen en la literatura. El proceso literario es parte inseparable del proceso cultural (Bajtín, 1989: 362).

Precisamente será la importancia que Bajtín concede al contexto lo que nos lleve a conectar sus teorías con el concepto de intertextualidad que nos ocupa en estas páginas. Y también es precisamente esa visión del texto literario como parte de la realidad lo que le vincula a los presupuestos del postestructuralismo.

En 1924 Bajtín escribe *Problemas metodológicos de la estética de la creación verbal*, obra en la que aporta soluciones al conflicto que plantean el material, la forma y el contenido en la obra de arte. Años más tarde, en 1929, aparece otra de sus obras clave: *Problemas de la obra de Dostoievski*, cuya publicación fue aprobada en un principio, aunque más tarde la obra fuera retirada del mercado. Esta obra le brindó el reconocimiento mundial y le abrió un nuevo campo de interés para Bajtín: el de la teoría de la novela y de los géneros literarios en general. Es en ella donde pone en circulación el concepto de "dialogismo".

A lo largo de la década de los años 30, pues, Bajtín estudiará los problemas de la poética de los géneros en la literatura desde una perspectiva histórica. Por fin en 1979, cuatro años después de su muerte, se publican unos trabajos inconclusos bajo el título: *Estética de la creación verbal*.

No falta quien, como J. Huerta, ha visto en la obra de Bajtín una falta de sistematicidad en cuanto a planteamiento y método, valoración que compartimos, aunque no creemos que su asistematicidad sea algo negativo o que desluzca la brillantez de sus ideas. En sus libros Bajtín manifiesta puntos de vista,

observaciones, reflexiones, un tanto faltos de cohesión... como si se tratara de retazos de una lección magistral. Él mismo reconoce esa deficiencia, lamentando

[...] cierto carácter inconcluso *interno* de muchas de mis ideas. [...] en los trabajos hay muchas imperfecciones externas, imperfecciones no del pensamiento mismo, sino de su expresión y redacción. [...] Mi obra no puede ser referida a una sola corriente (el estructuralismo) (Bajtín, 1989: 378).

Quien busque en Bajtín un muestrario de recursos lingüístico-literarios, una categorización que parece los campos de la cultura, está buscando en el lugar equivocado. No es un afán museístico de catalogación lo que le mueve, sino el esfuerzo por comprender la realidad en todo su conjunto y en toda su complejidad y entender también sus manifestaciones como partes integrantes de una totalidad. Una idea ésta que ha articulado en diversas ocasiones:

La comprensión completa el texto: la comprensión es activa y tiene un carácter creativo. La comprensión creativa continúa la creación, multiplica la riqueza artística de la humanidad. [...] Comprensión y valoración. Es imposible comprensión sin valoración. No se puede separar comprensión y valoración: son simultáneas y constituyen un acto total. [...] La comprensión mutua de centurias y milenios, de pueblos, naciones y culturas, está asegurada por la compleja unidad de la humanidad entera, de todas las culturas humanas, por la compleja unidad de la literatura humana (Bajtín, 1989: 364 y ss.).

Vamos a ocuparnos ahora de tres conceptos en los que se vertebra el pensamiento de Bajtín respecto a la literatura y que tienen especial trascendencia en la investigación posterior. Se trata del dialogismo (o dialogía), la polifonía (o también plurilingüismo) y la voz propia y ajena. Ellos ocupan los tres próximos apartados.

## 2.1. EL DIALOGISMO

Tradicionalmente se ha venido asociando el diálogo con el género dramático. Así entendido, se trataría del intercambio verbal entre los diferentes personajes de una pieza teatral. Sin embargo, el género dramático, que podríamos considerar como el "ámbito natural" del diálogo, ocupa un lugar marginal en el universo bajtiniano de los géneros literarios<sup>13</sup>. La razón de que esto

---

<sup>13</sup> Según J. Huerta, Bajtín inclina la balanza de los géneros muy del lado de la prosa y considera la novela como el "género rey" por "ser la forma revolucionaria y transformadora del lenguaje literario" (Romera/García-Page/Gutiérrez: 83-84).



sea así es la siguiente: si bien Bajtín admite que en la literatura contemporánea el dramático es el único diálogo que se conoce, para él el *diálogo* dramático no es tal, ya que en realidad tiene carácter *monológico*, es decir, se encuentra traspasado por una sola conciencia:

Las réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos. [...] En el drama el diálogo debe ser de una sola pieza, cualquier debilidad de este carácter monolítico lleva a una debilidad del dramatismo. [...] La concepción de la acción dramática es monológica (Bajtín, 1993: 32).

Sobre la percepción bajtiniana de los distintos géneros literarios apunta Susana Onega:

Bajtín considera que [...] los géneros literarios [...] han ido evolucionando a través de la historia, desde la épica, género que desprecia junto con la lírica por considerar que ambos son monológicos, hasta la novela, que considera el género más evolucionado de todos en cuanto que es el más polifónico, el que mejor da cabida a las innumerables voces que compiten por hacerse oír en un momento de cohesión creativa (Bengoechea/Sola: 22).

El concepto de dialogismo bajtiniano va más allá del intercambio verbal, implica también un enfrentamiento de contrarios, tiene mucho de dialéctico. En él, según Graciela Reyes, se articulan “las voces del pasado, la cultura y la comunidad. La dialogía implica la referencia a otras voces (otros textos u autores) dentro de un mismo discurso” (Reyes: 88 y ss.).

Bajtín descubre el diálogo en la literatura, a través de la novela de Dostoievski, a quien considera creador de la “novela polifónica” (Bajtín, 1993: 17), aspecto sobre el que luego volveremos. Es precisamente en su estudio *Problemas de la obra de Dostoievski*, donde expone con mayor nitidez su concepción de dialogía.

Bajtín se rebela contra el autor omnipresente y omnisciente que habla por boca de sus personajes y los manipula a su antojo. El discurso del héroe es independiente del discurso del autor. El personaje es autónomo, “no es portavoz del autor” (Bajtín, 1993: 17). Estamos sin duda ante un cambio trascendental en la concepción de la narrativa: los personajes dejan de ser *objetos* en manos del autor para convertirse en *sujetos* independientes de éste y situados prácticamente a su mismo nivel. No estamos –todavía– ante la anulación del sujeto creador (*La muerte del autor* llegaría de mano de Roland Barthes), sino ante la igualación de todas las voces a un mismo grado de importancia, ante la anulación de jerarquías

tradicionales. Como en el carnaval, no hay en la novela polifónica ninguna instancia que esté por encima de las demás.

Bajtín expresa así ese nuevo punto de vista:

[...] la novela de Dostoievski [...] es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra (Bajtín, 1993: 33).

Esa misma renovación de la novela como género llegaría a España de la mano de Miguel de Unamuno. En 1914 publica *Niebla*, donde desarrolla su particular teoría de la novela, o mejor de la "nivola". Cuando el autor decide acabar con la vida del protagonista de la obra, Augusto Pérez, éste se rebela contra su creador y decide tomar las riendas de su ficticia (?) existencia.

La coincidencia entre el pensamiento dialógico de Bajtín y el del escritor español es evidente: la misma des-objetivización de los personajes que percibe Bajtín en la obra de Dostoievski la encontramos en la novela de Unamuno. Este paralelismo ha sido ya objeto de estudio en los últimos años, como es el caso del libro de I. M. Zavala *Unamuno y el pensamiento dialógico* (Barcelona: Anthropos, 1991).

Pero acercándonos a la concepción de diálogo que nos interesa, la del diálogo de los textos entre sí, percibimos ya cierta proximidad al concepto de intertextualidad. En "Hacia una metodología de las Ciencias Humanas", uno de los últimos trabajos escritos por Bajtín, podemos leer una serie de anotaciones, en ocasiones un tanto inconexas, como la siguiente:

Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo. Hemos de subrayar que este contacto representa un contacto dialógico entre textos (enunciados), y no un contacto mecánico de "oposiciones" (Bajtín, 1989: 384).

Y añade luego: "No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico" (Bajtín, 1989: 392), lo que es de especial relevancia para nuestro estudio, puesto que –aun a riesgo de desvelar lo que exponaremos más adelante detenidamente– de este modo se reclama la existencia de un universo textual, un "texto general" (como dirá más tarde Derrida) del que TODA la literatura es partícipe. Y como también constata Müller, "Bachtins Beschreibung des zweifach gerichteten Wortes erinnert stark an

moderne Konzepte der Intertextualität" (Müller: 152). De modo que sí podemos establecer un vínculo entre Bajtín y la intertextualidad tal como se entiende en la actualidad.

## 2.2. LA POLIFONÍA

Estrechamente relacionado con el concepto de dialogismo está el de pluralidad de voces, plurilingüismo o polifonía, término al que aludíamos más arriba en relación con la novela de Dostoievski. Bajtín concibe la obra de este autor como una melodía a varias voces:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski (Bajtín, 1993: 16).

Para Bajtín la obra del novelista ruso se mueve en torno a un eje sincrónico, no diacrónico. No le interesa la evolución de los personajes –son héroes sin historia, sin biografía–, lo que atrae a Dostoievski son las relaciones paradigmáticas, la simultaneidad de las cosas:

El entender el mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento (Bajtín, 1993: 48).

Y ahí es donde reside precisamente la genialidad de Dostoievski, según Bajtín, en su capacidad –que él compara con la de Dante– de oír y entender todas las voces a la vez, fundamentales en la constitución de la novela polifónica. Es a través de la polifonía como descubrimos "el carácter polifacético de la vida" (Bajtín, 1993: 51).

La percepción de esa pluralidad de voces es indicativa de una sensibilidad diferente. Es la negativa a aceptar un discurso monolítico y dogmático. Es también el reconocimiento de las múltiples posibilidades que ofrece la realidad. Y es por último, la resistencia de Bajtín a ser encasillado con etiquetas "a favor de" o "en contra de" una determinada corriente lingüístico-literaria. Sólo así podemos entender su casi reivindicativo "Yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas" (Bajtín, 1989: 392).

### 2.3. LA PALABRA PROPIA Y LA PALABRA AJENA

Hemos tratado en los apartados anteriores los conceptos de diálogo y polifonía desde la perspectiva bajtiniana, pero estas ideas no existirían como tales sin otro concepto fundamental: el de la voz propia y ajena. No hay diálogo sin la intervención de varias voces, ni pieza polifónica (literaria o musical) que no sea coral. Ese coro de voces, propias y ajenas, es el verdadero artífice del diálogo.

Bajtín define así la palabra ajena:

Llamo palabra (enunciado, obra verbal) ajena cualquier palabra de cualquier otra persona dicha o escrita en su lengua [...] o en cualquier otra lengua, es decir, la palabra ajena es cualquier palabra que *no es mía*. [...] Yo vivo en el mundo de enunciados ajenos. Y toda mi vida representa una orientación en este mundo, una reacción a los enunciados ajenos. [...] La palabra ajena debe convertirse en la palabra propia-ajena (o ajena-propia). [...] El objeto, en el proceso de la comunicación dialógica que se establece con él, se convierte en sujeto (otro yo) (Bajtín, 1989: 363 y ss.).

Según esto toda palabra estaría escrita “para dos voces”: la voz del autor y el bajo continuo del discurso ajeno. Por lo tanto, cada palabra tiene al menos dos sentidos, no es “inocente”, ya que además de su significado “neutro” tiene otros que se le han ido incorporando con el tiempo. Mercedes Bengoechea también se ha referido a esa “inocencia perdida” de las palabras:

Cada vez que un ser humano utiliza la lengua, cada uno de sus enunciados lleva “colgando” (por decirlo de algún modo) su historia textual; no se trata de signos originales (Bengoechea/Sola: 6).

Dicho de otro modo: para Bajtín la palabra es bivocal:

La palabra de tal discurso [el *discurso ajeno en lengua ajena*] es, en especial, *bivocal*. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. [...] Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente (Bajtín, 1991: 142).

De este modo, cuando utilizamos la lengua, en cierta forma actualizamos lo que ya han dicho otros antes y al mismo tiempo estamos tiñendo el discurso – la palabra– de los matices que le han dado los que ya lo han pronunciado antes que nosotros: gran responsabilidad y gran decepción a la vez... creemos que estrenamos la lengua cuando como mucho la adquirimos de segunda mano. Esta reflexión será recogida más tarde por Kristeva en su concepto de ambivalencia, como más adelante comprobaremos.

## **2.4. CONCLUSIONES**

Antes de seguir adelante, queremos hacer una breve recapitulación de las ideas más importantes del pensamiento bajtiniano vistas hasta ahora. En primer lugar es fundamental tener en cuenta que Bajtín contempla la realidad como un entramado de múltiples relaciones. Dentro de esta estructura cada parte se define en sí misma y también en función de las otras partes. De este modo la literatura no puede entenderse desvinculada del resto de las manifestaciones de la cultura, sino que está condicionada por y condiciona su entorno.

De aquí deriva otra noción clave en Bajtín: la importancia del contexto y su presencia activa en el texto. En el discurso aparecen de alguna forma todos los textos anteriores: la palabra propia se forma a partir de palabras ajenas que en lo posible vamos moldeando a nuestra voluntad. Pero la lengua en que vivimos es una casa que ya han habitado otros antes, y las huellas de esa presencia anterior son, queramos o no, imborrables. De forma que nuestro discurso evoca siempre otros discursos anteriores.

El pensamiento bajtiniano es plural, y lo es en varios sentidos: porque admite la coexistencia de múltiples sujetos en la obra literaria y porque se rebela contra un discurso monolítico no-dialéctico. Y el pensamiento bajtiniano es también de movimiento sincrónico: las voces que afloran en el texto dialogan entre sí, se oponen entre sí, aportan distintas visiones, pero siempre simultáneas.

## **3. DE MIJAIL BAJTÍN A JULIA KRISTEVA**

En plena década de los 60, en una Francia que ve fraguarse las convulsiones sociales y la correspondiente crisis de pensamiento con que se despediría la década, aparece la figura de la lingüista búlgara Julia Kristeva, discípula del postestructuralista Roland Barthes.

Hans-Peter Mai ha hecho especial hincapié en la importancia del contexto histórico-político en que emergen las teorías de Kristeva, un período especialmente convulso y fructífero en el pensamiento europeo:

Kristeva developed her notion of intertextuality at a time when academic literary criticism underwent a “crisis, culminating in the late 1960s, of the traditional definition of the cultural function of the humanities, and specially the study of literature” (Weimann, Robert: “Textual Identity and Relationship: a Metacritical Excursion into History”, In: Mario J. Valdés & Owen Müller, eds. *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press, 274-293, p. 278). [...] The emerging concept of ‘intertextuality’ was one of the symptoms of this crisis (Plett: 33).

En efecto, a lo largo de los años 60 y 70 se produce un cambio de paradigma en la literatura y ciencias aledañas. Los efectos de ese cambio serán: por un lado, la rápida politización que experimentan todas las parcelas de la cultura y el saber (la profundización en el conocimiento de la realidad lleva rápidamente al deseo de cambiar sus aspectos menos halagüeños) y por otro, la semiologización del universo –archisubjetivismo–, en otras palabras, el mundo tiene sentido en función del sujeto que lo observa y de la interpretación que éste hace del mundo.

Kristeva estaba vinculada, como Derrida, Foucault o Barthes, al grupo surgido en torno a la revista *Tel Quel*, y que se asocia habitualmente con el postestructuralismo y las teorías postmarxistas, maoístas y psicoanalíticas. Su espíritu disidente y subversivo arremetía contra todas las facetas del “establishment”, incluida la académica. Su objetivo era dinamitar los fundamentos de la investigación literaria tradicional, como señala Mai:

The deliberately political criticism of *Tel Quel* denounced the social function of academic (‘bourgeois’) criticism as complicit with a social system of real injustices. Traditional criticism’s tendency to accumulate ‘precious’ meaning was polemically equated with the capitalist’s hoarding of profits (Plett: 47).

El interés de Kristeva no era por lo tanto el de sacar a la luz una nueva teoría de análisis literario que pudiera competir en las estanterías con teorías de otros críticos y estudiosos. Lo que quería precisamente era romper con esa visión rancia y academicista de la crítica literaria y dejar que la política, la sociedad irrumpieran en la literatura, y ésta a su vez, en ellas:

Intertextuality is one lever in her theoretical attempt to dislocate the mainstays of the ‘bourgeois world’. Hence, Kristeva’s intertextuality is a far cry from being taxonomic. In her eyes it is a *politically transformative practice* (Plett: 41).

Los estudios de Kristeva –como su actividad profesional posterior– se centran en el ámbito de la Semiótica. Así precisamente, *Semiótica*, se titula una de sus obras más representativas, en la que aparecen recogidos los aspectos más

sobresalientes de su pensamiento. Podríamos decir que en esta obra Kristeva lleva a cabo una lectura particular, lúcida y renovadora, del pensamiento bajtiniano, aunque, como ya hemos visto, haya quien no perciba apenas puntos de contacto entre ambos autores.

En este libro aparece su ensayo de 1966 “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” [“La palabra, el diálogo y la novela”, pp. 187 – 226]. A lo largo de estas páginas, Kristeva aborda y desarrolla ciertas cuestiones fundamentales en el pensamiento de Bajtín, en las que vamos a detenernos en los apartados siguientes.

### 3.1. LA PALABRA

A partir de la noción de palabra bivocal, Kristeva deduce la existencia de “tres dimensiones del espacio textual [...]: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos anteriores (tres elementos en diálogo)” (Kristeva, 1981: 119; 1978: 189-190), con lo que añade un elemento más –el destinatario– en la constitución del sentido de la palabra. De la combinación de esas tres variables, extrae Kristeva su definición de palabra:

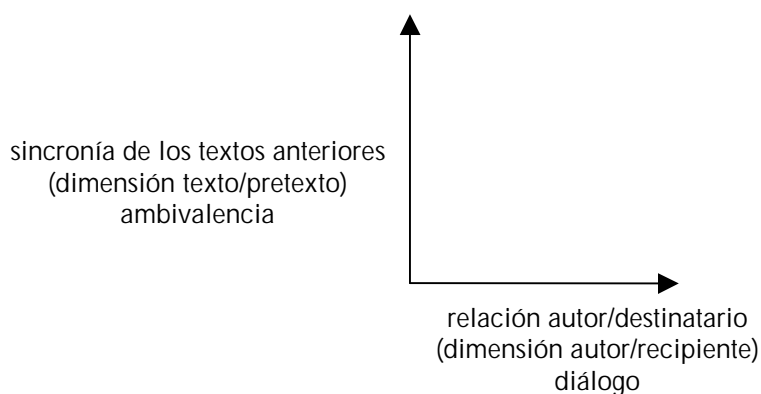
El estatuto de la palabra [unidad mínima del discurso] se define entonces: (a) *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y (b) *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico [...] de suerte que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto) (Kristeva, 1981: 119-120; 1978: 190).

De este modo es como pasamos de la palabra bivocal a la palabra entendida como el punto en que convergen las tres coordenadas de sujeto, destinatario y textos anteriores. Este esquema tripartito es por otra parte característico del postestructuralismo.

En el eje vertical actuaría la sincronía del texto en su relación con los textos anteriores (la dimensión del texto y su pretexto) y en el eje horizontal la interacción entre autor y destinatario (la dimensión del autor y el recipiente). La definición de estos ejes no es en realidad original de Kristeva –Bajtín ya se había referido a ellos– sin embargo, para la lingüista búlgara “en Bajtín [...] esos ejes,

que denomina respectivamente *diálogo* [sujeto-destinatario] y *ambivalencia* [texto-pretexto], no aparecen claramente diferenciados" (Kristeva, 1978: 190).

Podríamos representarlo gráficamente de la siguiente manera:



Más tarde, Umberto Eco retomará esta misma visión bi-axial del discurso (literario) en sus *Apostillas al nombre de la rosa*:

Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo (Eco: 759).

Ese diálogo entre el autor y el lector que siempre es implícito, se vuelve en ocasiones más explícito y es la base de determinadas técnicas o actitudes narrativas. Más adelante retomaremos esta cuestión.

### 3.2. LA AMBIVALENCIA

La definición de palabra como encrucijada del discurso propio y ajeno nos remite directamente al concepto de ambivalencia. Esta idea subyace de alguna forma en el carácter bivocal que Bajtín atribuía a todo enunciado, pero Kristeva consigue darle una definición clara, en su ensayo mencionado más arriba, estableciendo distintas categorías.

Kristeva entiende por ambivalencia la "inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia" (Kristeva, 1978: 195), desde esta perspectiva se comprende por qué Bajtín "sitúa el texto en la historia y en la sociedad, encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se



inserta reescribiéndolos” y que “la historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos” (Kristeva, 1978: 188).

Estas afirmaciones de Kristeva vendrían a establecer una equivalencia entre diacronía y sincronía, correspondencia que nos parece muy acertada: los ecos de esas otras voces que resuenan en la palabra del autor no son sólo ecos de voces presentes, más aún reviven en ellos los de voces pasadas. De ahí que se dé la paradoja de que, al recoger enunciados pasados (“resurrección” histórica, diacrónica), los actualicemos y los incluyamos también en nuestro propio discurso (perspectiva netamente sincrónica). En el fondo se trata otra vez de la apropiación de las palabras ajenas de que hablaba Bajtín. Kristeva comparte esa visión:

El autor puede utilizar la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que se vuelve ambivalente (Kristeva, 1978: 201).

De esta forma volvemos a la “inocencia perdida” de las palabras a la que hacíamos referencia en páginas anteriores. Todo discurso, toda palabra va cubriéndose de nuevos sentidos sedimentados con el paso del tiempo.

Dentro del fenómeno de la ambivalencia, Kristeva sugiere diferentes categorías:

- 1) La primera de ellas “se caracteriza porque el autor explota el habla de otro, sin topar con su pensamiento, para sus propios fines” (Kristeva, 1978: 201). La palabra del otro se incorpora al discurso propio sin ningún distanciamiento.
- 2) La segunda categoría de las palabras ambivalentes estaría representada, por ejemplo, por la parodia, en la que “el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra de otro” (Kristeva, 1978: 202), de modo que añadimos una visión perspectivista y relativizante del discurso ajeno.
- 3) Por último, la tercera categoría “se caracteriza por la influencia activa (es decir, modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor quien ‘habla’, pero está constantemente presente un discurso extranjero [extraño] en ese habla que él deforma” (Kristeva, 1978: 202).

En este tipo de palabras ambivalentes la palabra del narrador es la que encarna la palabra ajena. Dentro de este tercer grupo, Kristeva incluye la

autobiografía, las confesiones polémicas, las réplicas al diálogo y el diálogo camuflado, y añade: "La novela es el único género que posee palabras ambivalentes; es la característica específica de su estructura" (Kristeva, 1978: 202).

### 3.3. LA ESCRITURA-LECTURA

Kristeva señaló la importancia de entender el hecho de la lectura en todas sus implicaciones. A él dedica algunas páginas, de las que destacamos lo siguiente a modo de conclusión:

"Leer" [para los antiguos] era también "recoger", "recolectar", "espíar", "reconocer las huellas", "coger", "robar". "Leer" denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. "Escribir" sería el "leer" convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total (Kristeva, 1978: 236).

Ferdinand de Saussure es quien introdujo por primera vez el concepto de paragramatismo en lingüística a través de su obra *Anagramas*, y con él designa "la absorción de una multiplicidad de textos (de sentidos) en el mensaje poético". Se trata de nuevo del "problema del cruce (y del estallido) de varios discursos extranjeros en el lenguaje poético" (Kristeva, 1978: 67).

Pero si hemos querido analizar detenidamente este binomio escritura-lectura, es porque se encuentra en estrecha relación con el logro que Kristeva atribuye a Bajtín: el de haber sido "el primero en introducir en la teoría literaria [el siguiente descubrimiento]: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 1978: 190). Aquí resuenan, en el sentido más literal, las voces propias y ajenas que en su diálogo y confrontación había oído Bajtín.

Esta concepción de la escritura como "absorción de y réplica a" otros textos, está muy emparentada con la forma en que Bajtín interpreta la literatura: "como lectura del corpus literario anterior" (Kristeva, 1978: 195). Para Kristeva, "la única forma que tiene el escritor de participar en la historia es mediante una escritura-lectura" (Kristeva, 1978: 188), y de esta forma

[...] el texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica

(función o negación) de otro (de los otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto. [...] el lenguaje poético es un *diálogo* de dos discursos [...] un diálogo de textos: toda secuencia se hace con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la intimación (la transformación de esa escritura). El libro remite a otros libros [...] y da a esos libros una nueva manera de ser (Kristeva, 1978: 235-236. Nota: la cursiva es mía).

Lo que nos remite al diálogo bajtiniano y nos sitúa sólo a un paso –al fin– del concepto de intertextualidad.

### 3.4. LA INTERTEXTUALIDAD

Las relaciones intertextuales nos brindan una nueva perspectiva dentro del análisis literario, así como una forma de valorar la herencia y la tradición literaria. A Kristeva precisamente debemos el haber acuñado este término en 1967 y dar así un nuevo desarrollo al dialogismo bajtiniano.

Kristeva sitúa el surgimiento del problema de la intertextualidad en el momento en que

[...] la novela polifónica de nuestro siglo se hace "ilegible" (Joyce) e interior al propio lenguaje (Kafka, Proust). Es a partir de este momento (de esta ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) que [sic!] el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual) se plantea como tal (Kristeva, 1981: 128).

Kristeva concibe la intertextualidad en relación con un momento de crisis, de cambio, y le atribuye, además, una dimensión social y política.

Como bien señala B. Müller, la relación entre textos ha sido objeto de estudio por parte de la crítica literaria desde los comienzos mismos de la literatura, sin embargo, la teoría de análisis que propone Kristeva es totalmente distinta, como revela una entrevista de la autora con Margaret Waller en 1985:

[...] analysis should not limit itself simply to identifying texts that participate in the final texts, nor to identifying their sources, but should understand that what is being dealt with is a specific dynamics of the subject of the utterance, who consequently, precisely because of this intertextuality, is not an individual in the etymological sense of the term, not an identity...

In other words, the discovery of intertextuality at a formal level leads us to intrapsychic or psychoanalytic finding, if you will, concerning the status of the "creator", the one who produces a text by placing himself at the intersection of this plurality of texts on their very different levels (Bengoechea/Sola: 41, citado de Waller, M.: "An Interview with Julia Kristeva", en: P. O'Donnell & R. Con Davis (eds.): *Intertextuality and Contemporary*

*American Fiction*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1989: 280-293).

No debe sorprendernos, por tanto, que, como afirma B. Müller, Kristeva se haya distanciado del término que creó en su día, a la luz de la evolución que ha ido tomando con el tiempo:

[Kristeva] hat sich von ihrem Neologismus "[...] inzwischen distanziert, indem sie, angesichts einer grassierenden Degenerierung der Intertextualitätstheorie zur recht traditionellen Quellen- und Einflußforschung, die sich nur mit einem modischen Etikett schmückt, weitgehend auf diesen Terminus verzichtet" (Müller: 154, citado de Broich/Pfister: 10).

Mai opina también que Kristeva "explicitly criticizes those scholars who take 'intertextuality' for a fashionable label for source-influence studies. But this did not stop the process of appropriation" (Plett: 44). Para Pfister ese intento de apropiación no supone más que:

[...] a futile academic attempt to tame the indomitable, a bourgeois attempt to defuse its explosive and revolutionary potential that aims to expose all notions of autonomy and unity of the subject and the text as ideological fictions (Plett: 211).

Galván califica certeramente como "domesticación" este proceso de apropiación del concepto de intertextualidad por parte de los críticos literarios más tradicionalistas. La consecuencia es que el componente subversivo-revolucionario de la intertextualidad se ha ido diluyendo con el tiempo:

Si en su sentido original se trataba fundamentalmente de realizar nuevos análisis textuales rechazando una crítica académica burguesa [...], la apropiación del concepto por parte de aquella misma crítica ha tenido como necesaria consecuencia su domesticación (Bengoechea/Sola: 4).

Como ha quedado dicho ya, para Kristeva el concepto de intertextualidad va más allá del mero estudio de las fuentes literarias entendido a la manera tradicional y que se viene haciendo también tradicionalmente, para convertirse en una forma de entender la literatura, la lengua e incluso la cultura. En este sentido apuntan las palabras de M. Bengoechea:

Su contenido se planteó como algo radicalmente diferente a lo que se había entendido durante siglos como fuentes e influencias de autor. [...] La concepción crítica del término, en la que concurren el postmarxismo, la semiótica y el psicoanálisis, y que cuenta entre sus ideólogos con postestructuralistas, desconstruccionistas y posmodernistas, interpreta el signo literario como producto de una serie de influencias sociales e ideológicas concretas y el proceso intertextual como una reapropiación revolucionaria de textos anteriores (Bengoechea/Sola: 3).

Ya sabemos cuándo surge, pero ¿qué es la intertextualidad? Si, como hemos visto, el discurso poético es ambivalente y remite al menos a otro discurso

ajeno, se crea en torno a ese núcleo “un espacio textual múltiple”, que Kristeva denomina “espacio intertextual” (Kristeva, 1978: 66-67). Y es en “el cruce de la modificación recíproca de las unidades pertenecientes a textos distintos” (Kristeva, 1981: 94) donde se produce la intertextualidad.

Al escribir, el sujeto reescribe todo el corpus literario anterior y diluye su individualidad dentro de un supuesto texto universal. En este sentido, debemos tener en cuenta en qué contexto expone Kristeva su teoría de la intertextualidad, el de los movimientos antiburgueses de finales de los años 60. La concepción global del pretexto implica, como acabamos de decir, la disolución del sujeto particular en el colectivo, lo cual está muy relacionado con la polémica en torno a la individualidad del arte y la originalidad del artista. La obra individual pasaría a considerarse sólo como un punto más en una inmensa cadena.

La nueva concepción del sujeto autorial es uno de los puntos clave de la teoría intertextual. Como señala M. Bengoechea, al acuñar el término “intertextualidad”, Kristeva quería derrumbar “la concepción tradicional romántica de la creación literaria, considerada producto de la mente individual de un autor aislado y original” (Bengoechea/Sola: 3). En esta misma línea abunda M. Pfister:

Kristeva uses intertextuality as the linguistic and semiotic lever to unhinge all bourgeois notions of an autonomous subject, and as the most important tool in her deconstruction. [...] Creativity and productivity are transferred from the author to the text. [...] the individual subjectivity of the author disappears and his authority over the text vanishes (Plett: 212).

Bajtín introdujo la democratización de las voces en un texto, igualándolas en importancia, aboliendo las jerarquías establecidas arbitrariamente. Kristeva va más allá negando la existencia del sujeto como tal, algo que en opinión de B. Müller va justamente en contra de las teorías de Bajtín, que conceden gran importancia a la instancia del sujeto creador.

Si entendemos que TODO es susceptible de ser incluido en un texto en calidad de pretexto, llegamos a la definición de intertextualidad que brinda Kristeva:

Nous appellerons INTERTEXTUALITÉ cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle (Kristeva, J.: *Nouvelle Critique* (Nov. 1968): 55-64, citado en Broich/Pfister: 7).

Además, para Kristeva toda manifestación literaria es por fuerza intertextual, es decir, la intertextualidad sería una característica inherente a lo literario:

Definiremos como literatura todo discurso que sea exponente del modelo intertextual, es decir, que tome cuerpo añadiendo a la superficie de su propia estructura definida por la relación sujeto/destinatario, el espacio de un texto extraño, al que modifica (Kristeva, 1981: 95).

### 3.5. EL BINOMIO AFIRMACIÓN–DESTRUCCIÓN/NEGACIÓN

La creación literaria –la vida en general, según Bajtín– implica una reacción crítica frente a otros enunciados o textos anteriores. Resulta evidente que tal reacción, como apunta Bajtín, puede ser de rechazo o de aceptación:

Además de la realidad preexistente del conocimiento y del hecho, también es preexistente para el artista la literatura: debe luchar contra o por las viejas formas literarias, utilizarlas y combinarlas, vencer su resistencia, o encontrar en ellas un apoyo (Bajtín, 1991: 40).

En otras palabras –las de Aristóteles en *De Generatione et Corruptione*–: “No hay nacimiento de la nada. Mezcla solamente, intercambio que distribuye las cosas mezcladas” (citado en Kristeva, 1981: 49). En la literatura, como en la ciencia natural, nada se crea ni se destruye, sólo se niega o afirma. Para Kristeva este fenómeno de reabsorción del material ya creado se ha venido dando a lo largo de la historia literaria, pero añade:

[...] para los textos poéticos de la modernidad es, podríamos decirlo sin exagerar, una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual. [...] el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultánea de otro texto (Kristeva, 1978: 69).

Bien, no existe *creatio ex nihilo*, ¿está todo dicho entonces? ¿Es imposible la originalidad? Tal vez el arte y la cultura actuales estén condenados a un continuo “regressus ad infinitum”, a reescribir líneas que ya están escritas... Tendremos ocasión de volver sobre esto.

### 3.6. CONCLUSIONES

Antes de examinar cuáles han sido los últimos avances en la investigación sobre la intertextualidad, haremos un breve balance de lo aportado por Kristeva en esta discusión. En primer lugar, Kristeva aprehende y aprovecha el terreno que dejó abonado Bajtín. Frente a lo que opinan ciertos críticos, entre los dos sí encontramos numerosas correspondencias, por mucho que Kristeva dé una dimensión revolucionaria a su teoría de análisis literario que no estaba presente de forma tan explícita en el dialogismo de Bajtín, si bien para Pfister esa dimensión revolucionaria sí se encuentra ya en Bajtín:

This radical and explosive potential already characterized the pre-history of the concept, its roots in Mikhail Bakhtin's concept of "dialogicity" or "dialogism". [...] Bakhtin's concept of dialogism is, for Kristeva, quintaessentially dynamic, even revolutionary, and what it tried to revolutionize dynamically was not only structuralism but cultural politics in general. Bakhtin [...] was fighting against the increasing rigidity of post-revolutionary Soviet cultural politics and the doctrinary canonization of Socialist Realism (Plett: 211-212).

Dentro de la constitución de la palabra, por ejemplo, Kristeva distingue un plano horizontal que une el sujeto con el destinatario y otro vertical que conecta el discurso con los otros discursos anteriores. Hasta aquí no hay diferencias respecto a Bajtín. La novedad que introduce Kristeva, en consonancia con sus colegas postestructuralistas, es la importancia que recibe el destinatario-lector.

Lo "bivocal" bajtiniano es en Kristeva ambivalente, pero la idea que subyace es la misma. Y Kristeva coincide también con Bajtín en considerar la implicación del texto en la historia (el contexto) y de la historia en el texto. De aquí deriva otro aspecto importante que será objeto de polémica en los estudios posteriores a Kristeva: el concepto totalizador del texto, de modo que podemos entender que no es sólo el texto literario lo que puede servir de pretexto, sino todos los textos en general. Las consecuencias que esto acarrea serán analizadas en el apartado que viene a continuación.

## 4. TRAS LOS PASOS DE KRISTEVA. ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

### 4.1. TENDENCIAS Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Los estudios actuales en torno a la intertextualidad no aportan gran cosa a lo dicho ya por Bajtín y Kristeva, y que hemos recogido en las páginas precedentes. No abren nuevas brechas por las que pueda avanzar la investigación, convirtiéndose tal vez ellos mismos en víctimas de los síntomas posmodernos que acusa la cultura actual y que ellos constatan a su vez.

Se sitúan frente a o del lado de las tesis de Kristeva y los postestructuralistas, pero se pierden muchas veces en las movedizas arenas de un concepto casi siempre vago y escurridizo que para Galván es “el más polisémico y ambiguo de toda la ciencia literaria” (Bengoechea/Sola: 41) y Renate Lachmann considera “nicht disziplinierbar” y de una irreductible polivalencia (Broich/Pfister: IX).

En las últimas décadas, sobre todo en la de los 80, se ha reactivado la polémica en torno a la intertextualidad, a través de los postestructuralistas franceses y americanos, afanados en encontrar una base teórica que posibilitara una nueva perspectiva de análisis literario.

A lo largo de los años 80 aparecen publicaciones, tanto de libros como de revistas especializadas, que alimentan este debate. Entre los primeros destacan: *Dialogizität*, editado por Renate Lachmann (München: Fink, 1982), *Palimpsestes*, publicado por Gérard Genette en ese mismo año y aparecido en nuestro país bajo el título *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), *Dialog der Texte*, editado por Wolf Schmid y Wolf-Dieter Stempel (Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983) e *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, volumen editado y compilado por Ulrich Broich y Manfred Pfister (Tübingen: Max Niemeyer, 1985). Unos años posterior es la obra también recopilatoria editada por Heinrich F. Plett: *Intertextuality* (Walter de Gruyter: Berlin/New York, 1991), en la que reúne colaboraciones de críticos alemanes y americanos. Por último, Beate Müller ha dedicado una tesis doctoral al análisis de



la dimensión cómica de la intertextualidad, centrándose en la parodia literaria; la obra (*Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*) fue publicada en 1994 en Trier (WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier). También ella dedica algún capítulo al estudio del surgimiento y desarrollo de la teoría intertextual.

El panorama de la investigación sobre la intertextualidad en España, en lo que a publicaciones se refiere, es bastante más sombrío, aunque no desolador. En la bibliografía recogemos algunos títulos publicados en fechas recientes, como son: *Literatura comparada e intertextualidad*, de Antonio Mendoza Fillola (Madrid: La Muralla, 1994) y *Estudios sobre la intertextualidad*, de Franklin García Sánchez (Ottawa: Dovehouse, 1996). Estas obras, sin embargo, no parecen querer ahondar en las procelosas aguas de la intertextualidad y se quedan en la orilla, sin ir mucho más allá de lo ya conocido o lo puramente anecdótico. Por el contrario, sí consideramos de gran interés el estudio de Mercedes Bengoechea y Ricardo Sola titulado *Intertextuality/Intertextualidad* (Universidad de Alcalá, 1997). En él se recogen artículos con una perspectiva muy actual, si bien es cierto que la obra se restringe en su mayor parte al ámbito anglosajón, sobre todo en cuanto a los ejemplos ilustrativos.

El problema que plantea la intertextualidad al estudioso de la literatura ya ha sido también objeto de tesis doctorales en nuestro país, si bien de un signo y orientación muy distintos a la que presentamos aquí. Nos referimos a los trabajos de María Teresa Caro Valverde *La escritura del otro: hacia una reflexión de la literatura como intertextualidad* (Murcia 1996) y Elisa Constanza Zamora Pérez *Intertexto y literariedad (a propósito del texto cantado, 1980-1990)* (Murcia 1997).

Una vez vistos *grosso modo* las publicaciones y estudios más recientes sobre el tema que nos ocupa y antes de pasar a analizar detenidamente algunos de ellos, queremos trazar una breve semblanza de cómo ha ido evolucionando la investigación intertextual a partir de Bajtín y Kristeva para saber cuáles son en líneas generales las tendencias actuales de la investigación.

En primer lugar hay críticos que no reconocen la intertextualidad como una nueva perspectiva de análisis. Para ellos en realidad no se trata de un fenómeno nuevo, sino de algo que se ha dado siempre y que se corresponde

enteramente con el análisis de fuentes e influencias. Partiendo de la negación de la intertextualidad, se elimina el problema que plantea su investigación: "muerto el perro..."

Sin embargo, para un segundo grupo de estudiosos la intertextualidad sí ofrece nuevas posibilidades de análisis literario y es dentro de este grupo donde podemos reconocer diferentes líneas o enfoques: por un lado el de aquellos que continúan interpretando la intertextualidad en el mismo sentido que Kristeva, Derrida o Barthes, es decir, con una vocación totalizadora, integrando la literatura dentro de todas las manifestaciones de la cultura y la vida humanas. Esta "intertextualidad total" que lo abarca todo no es sólo un método de análisis o un delirio científico, sino una postura frente al saber y la existencia, casi un principio intelectual.

Los partidarios de esta corriente se sustraen a cualquier intento de sistematizar y etiquetar los fenómenos intertextuales. Su innovación (vale también: su revolución) pasa también por la negación de los procedimientos científicos tradicionales, entre los que el "etiquetado" ocupa un lugar preeminente. La única objeción que se puede poner a este planteamiento es si tiene o no alguna utilidad real y tangible para el estudio de la literatura. Una objeción bastante demoledora en cualquier caso.

Otra corriente dentro del grupo que acepta la existencia de la intertextualidad como fenómeno literario es la de aquellos que contemplan la literatura al margen del contexto social en que se produce. Prescinden de esa dimensión universal y se limitan al estudio de las manifestaciones intertextuales en el ámbito literario. Con ese fin aspiran, de forma más o menos exhaustiva, a lograr una catalogación de las prácticas y procedimientos intertextuales que posibilite el análisis literario. En cierto sentido enlazan con los estudios literarios tradicionales y más de uno creerá que en el fondo aprovechan la intertextualidad para dar un aspecto remozado a lo que tradicionalmente se ha conocido como análisis de fuentes. Sin embargo, su actitud es bastante conciliadora, ya que tratan de hermanar las dos posturas enfrentadas de negación y afirmación del hecho intertextual, y en algunos casos dan con vías intermedias que facilitan el avance de la investigación.

Los dos últimos grupos que H. Plett reúne bajo el término "intertextualistas" tienen mucho que ver con la distinción que establece B. Müller entre dos concepciones de la intertextualidad: *universalizante* (en la línea de los postestructuralistas franceses y norteamericanos) o *restrictiva* (corriente representada por los investigadores alemanes Broich, Pfister y Suerbaum o también el francés Gérard Genette, que tratan de hacer realmente operativo para el análisis literario el concepto de intertextualidad).

Vamos a detenernos ahora en la obra de Gérard Genette, que algunos han dado en considerar la "enciclopedia de los procedimientos intertextuales" (García Sánchez: 10-11), luego en la recopilación de artículos de los profesores Broich y Pfister y finalmente en los estudios de H. Plett, B. Müller y Bengoechea/Sola.

## 4.2. GENETTE Y LA LITERATURA EN SEGUNDO GRADO

### 4.2.1. INTRODUCCIÓN

Con su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el autor francés trata de introducir cierta sistematicidad dentro de las múltiples manifestaciones intertextuales. Podemos afirmar que el suyo es el primer estudio de carácter taxonómico de un fenómeno que muchas veces escapa a cualquier intento de clasificación. B. Müller reconoce el valor de esta obra:

Das bisher umfangreichste Werk dieser Art stammt von Gérard Genette – *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) stellt den Versuch dar, das gesamte Spektrum möglicher Beziehungen zwischen Texten zu untersuchen, zu systematisieren und terminologisch zu differenzieren. [...] Das Buch, längst zum Standardwerk avanciert, stellt bis heute die detailreichste Untersuchung möglicher Beziehungen zwischen Texten dar, Beziehungen, für die Genette den Oberbegriff der "Transtextualität" prägt (Müller: 156-157).

Sin embargo, a pesar de reconocer el esfuerzo del autor, B. Müller considera que Genette emplea diferentes criterios de clasificación para establecer sus categorías intertextuales y que recoge dentro de un mismo grupo manifestaciones intertextuales absolutamente dispares y sin muchos rasgos en común, pero aun así,

Diese methodischen Vorbehalte gegenüber Genettes Typologieentwürfen bedeuten jedoch nichts weniger als eine Ablehnung seiner beeindruckenden Arbeit; die

ausführliche Darstellung und Kritik von Genettes Kategorien sollte lediglich die Komplexität der Beziehungen zwischen Texten sowie die enormen Schwierigkeiten, die mit der Systematisierung möglicher Formen von Intertextualität unweigerlich verbunden sind, verdeutlichen (Müller: 159).

Tampoco Pfister escatima elogios para la obra de Genette:

[...] in his impressive study *Palimpsestes* [...] has, so far, pursued this structuralist approach to intertextuality with more systematic rigour and cogency than anyone else, working out a coherent classification of the various intertextual devices and illustrating them with examples taken from a vast range of texts from all periods and many different national literatures (Plett: 210-211).

Por otra parte, creemos que, a pesar de su esfuerzo de clasificación, de recurrir en muchos casos a términos imposibles, incluso estrambóticos, la operatividad real de ese afán es en nuestra opinión cuestionable. Cabría preguntarse incluso, como hace algún crítico, si la intertextualidad no será tal vez una nueva etiqueta para designar conceptos ya conocidos o si por el contrario puede arrojar nueva luz sobre el análisis textual<sup>14</sup>. Para M. Pfister hay un talante claramente irónico en la proliferación terminológica y los planteamientos deliberadamente escolásticos de Genette. Por otra parte, hemos de reconocer que a grandes rasgos y con algunas matizaciones la clasificación de Genette nos ha servido en este trabajo como base de análisis.

Genette lleva a cabo una minuciosa clasificación de los fenómenos intertextuales. En primer lugar conviene advertir de que él denomina "transtextualidad" lo que nosotros entendemos como "intertextualidad" en un sentido genérico o universal. Por otro lado, él considera que "las diversas formas de transtextualidad son, a la vez, aspectos de toda la textualidad" (Genette: 17), de modo que, volviendo a Bajtín y Kristeva, literatura y transtextualidad (/intertextualidad) irían de la mano.

Dentro de las relaciones transtextuales pueden diferenciarse cinco categorías *no estancas*, siguiendo un orden creciente de abstracción y globalidad:

(1) **Intertextualidad**, entendida en un sentido restrictivo como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y

---

<sup>14</sup> "Es ist daher ebenfalls die Frage im Auge zu behalten, ob Intertextualität nicht lediglich ein neues Etikett für vertraute Begriffe wie Parodie, Travestie, Imitation, Einfluß, usw. ist oder ob die Verwendung des neuen Begriffs auch bei der konkreten Textanalyse Vorteile gegenüber den historischen gewachsenen Begriffen bietet" (Broich/Pfister: 263-264).

frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette: 10).

Dentro de las prácticas intertextuales más frecuentes, Genette incluye la *cita*, el *plagio* ("copia no declarada, pero literal") y la *alusión* ("enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente") (Genette: 10). La definición de este último tipo nos parece tan amplia e imprecisa, que incluso podría interpretarse como sinónimo de intertextualidad y no como subcategoría de ésta.

Genette llama la atención sobre los estudios realizados por Michael Riffaterre en el mismo campo, si bien éste define la intertextualidad de forma más amplia, abarcando todo lo que Genette recoge bajo el término "transtextualidad": "El intertexto es la percepción por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido" (citado en Genette: 11).

- (2) **Paratextualidad**, que podemos entender como la relación que el texto mantiene con su paratexto, que es aquello que procura un entorno al texto (título, subtítulo, prefacio, etc.). Una relación que Genette considera "generalmente menos explícita y más distante" (Genette: 11) que la anterior.
- (3) **Metatextualidad** designa la relación de comentario crítico que un texto mantiene con otro texto, sin citarlo expresamente e incluso sin llegar a nombrarlo.
- (4) **Hipertextualidad** que, de forma genérica, señala cualquier tipo de relación – exceptuando la de comentario– que vincule un texto A' (que Genette denomina "hipertexto") con un texto anterior A ("hipotexto"), en el que se injerta. Y añade además que en la relación hipertextual no es necesario el recurso al hipotexto para la comprensión del hipertexto.

Para ilustrar la relación hipotexto–hipertexto, Genette pone el ejemplo de la *Odisea* en interacción con la *Eneida* y *Ulises*: el primero sería el hipotexto, que daría luego lugar, mediante una operación transformadora, a los otros dos hipertextos.

Genette define, por tanto, el hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior, por transformación simple [...] o por transformación indirecta, diremos imitación” (Genette: 17). Un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo y en su relación con el hipotexto, y es, según Genette una mezcla indefinible de seriedad y de juego (de lúcido y de lúdico), de producción intelectual y de divertimento. El hipotexto, sin embargo, se caracteriza por una mayor independencia, ya que puede leerse en sí mismo y comporta una significación autónoma, y, por ende, en cierta forma suficiente.

La hipertextualidad es por otra parte una práctica transgénica, que se da más abundantemente en el terreno dramático, y en cierto modo tiene que ver con el bricolaje, el arte de hacer lo nuevo reciclando lo viejo, que tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos hechos ex profeso.

Por último, pero no por ello menos importante, debemos tener en cuenta que Genette considera la hipertextualidad como un fenómeno de dimensión global, “un aspecto universal de la literariedad” (Genette: 19), algo inherente al hecho literario mismo, lo que le lleva a afirmar: “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette: 19).

Y si bien tal afirmación lo acerca a las tesis de Bajtín y Kristeva, Genette reconoce por otra parte el riesgo que implica semejante universalización del hecho hipertextual: “Tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio” (Genette: 19).

No será éste un diagnóstico de Genette únicamente: como apuntábamos en páginas anteriores y veremos también más adelante hoy día lo comparte la mayor parte de la crítica. ¿En función de qué criterios puede acotarse un concepto que amenaza perder funcionalidad a fuerza de abarcar el hecho literario por completo? Según Genette: “la derivación del hipotexto al hipertexto [ha de ser] a la vez masiva [...] y declarada de una manera más o menos oficial” (Genette: 19).

La hipertextualidad es una práctica literaria especialmente productiva,

como demuestra el amplísimo inventario que lleva a cabo Genette y que resumimos en el siguiente apartado de este capítulo.

- (5) **architextualidad** es la vinculación de un texto a un género determinado, “una relación completamente muda, que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, subtítulos)” (Genette: 13). En la architextualidad interviene un “conjunto de categorías generales o trascendentes [...] del que depende cada texto singular” (Genette: 9), dentro de esas categorías es donde Genette incluye los géneros literarios, los tipos de discurso, los modos de enunciación, etc.

#### 4.2.2. CUADRO-RESUMEN DE LAS RELACIONES TRANSTEXTUALES SEGÚN GENETTE

1. Intertextualidad
2. Paratextualidad
3. Metatextualidad
4. Architextualidad
5. Hipertextualidad
  - 5.1. La parodia
  - 5.2. El travestimiento burlesco
  - 5.3. El pastiche satírico/ La imitación satírica
  - 5.4. El pastiche puro
  - 5.5. El poema heroico-cómico
  - 5.6. La antinovela
  - 5.7. La transposición o transformación seria
    - A) de carácter formal
      - I. cualitativo
        1. Traducción
        2. Versificación
        3. Prosificación
        4. Transmetrización
        5. Transtilización
        6. Transmodalización
          - a) intermodal
            - dramatización
            - narrativización
          - b) intramodal
            - del modo narrativo
            - del modo dramático
      - II. cuantitativo (translongación)
        1. de reducción
          - a) Escisión
            1. Amputación
            2. Escisión múltiple
            3. Autoescisión
            4. Expurgación

- 5. Autoexpurgación
- b) Concisión
- c) Condensación
  - 1. Resumen
  - 2. Digest
  - 3. Pseudo-resumen/resumen ficticio
- 2. de aumento
  - a) Extensión
  - b) Expansión
  - c) Amplificación
- B) de carácter semántico
  - 1. Transdiegetización/ transposición diegética
  - 2. Transposición pragmática
  - 3. Transmotivación
    - a) Motivación
    - b) Desmotivación
  - 4. Transvalorización
    - a) Valorización
    - b) Desvalorización
  - 5. Suplemento: es una transposición bajo forma de continuación

#### 4.2.3. CATÁLOGO DE PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES

Tal como ya hicieran antes Bajtín en su *Teoría y estética de la novela*, y Kristeva en *El texto de la novela*, Genette lleva a cabo en su obra un análisis de la evolución histórica de ciertas prácticas hipertextuales, entre las que cuenta la parodia, el travestimiento y el pastiche, junto a otras no oficiales que veremos más adelante.

##### 1. La parodia

Genette parte del concepto aristotélico de parodia. Aristóteles entiende por parodia una transposición, un giro del texto literario en cuanto al estilo, el lenguaje, etc., e implica una cierta burla de la epopeya. Al ser parodiado, el texto literario "serio" sufría un giro que tenía un efecto cómico. No en vano, como se ha dicho en alguna ocasión, "lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas" (Genette: 26).



En la actualidad, "parodia" es sinónimo de caricatura, de imitación satírica. Genette la define como la modificación –con función lúdica– de un texto por medio de una mínima intervención. Tal intervención puede ser, según él, de dos tipos:

- a) *Parodia stricta*, que mediante adaptación textual conserva el texto noble para aplicarlo a un tema vulgar, con una finalidad satírica, lo que produce el efecto de *indecorum*. Heinrich F. Plett caracteriza la parodia incluso en función de esta figura: "die durch das *indecorum* von hoher Stillage [...] und Trivialität der Themen, Figuren und Handlungen definiert ist" (Broich/Pfister: 93).
- b) *Pastiche heroico-cómico*, que inventa, por imitación estilística, un nuevo texto noble, también para aplicarlo a un tema vulgar. Genette lo considera una variedad del pastiche satírico.

En ambos casos se introduce "un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo", de modo que se respeta la esencia de la parodia, que no es otra que "sustituir siempre el tema que se parodia por un tema nuevo" (Genette: 33).

## 2. El travestimiento burlesco

Apareció a comienzos del siglo XVII en Italia, y aunque se trató de un fenómeno pasajero, perviviría en los siglos siguientes, si bien pasando a centrarse en obras dramáticas. En el XIX tiende a igualarse a la parodia, convirtiéndose en sinónimos.

Tanto la parodia como el travestimiento operan por transformación de un texto, si bien cada uno deforma en grado distinto el hipotexto: "El travestimiento es la transformación estilística con función degradante" (Genette: 37). El travestimiento burlesco "reescribe un texto noble, conservando su acción [...] pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro estilo" (Genette: 75). Al operar mediante modificación del estilo, no del tema, constituye el fenómeno inverso a la parodia. Sin embargo, el efecto es el mismo: el *indecorum*, que en este caso H. F. Plett define en los siguientes términos: "Es handelt sich um die Unangemessenheit von 'hohen' Themen, Figuren, Handlungen und 'niedriger' Stillage" (Broich/Pfister: 94-95).

Genette señala la ironía como rasgo lingüístico-estético común a la parodia y al travestimiento, aunque considera que “el travestimiento burlesco es más satírico, o más agresivo con relación a su hipotexto, que la parodia” (Genette: 39).

### 3. El pastiche satírico (o imitación satírica/seria)

“Pastische” (it. *pasticcio*) es un término procedente del ámbito de la pintura. Surge en la Italia del siglo XVIII, para pasar luego a Francia. En el XIX se distinguen dos tipos de pastiche: el pastiche serio y el pastiche satírico (que en su límite se convierte en parodia). Según Genette “hay pastiche [...] cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo” (Genette: 100), es decir, esta práctica constituye “una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora” (Genette: 31). Tanto en su versión satírica como pura, el pastiche ridiculiza la forma de su hipotexto “mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos” (Genette: 37).

Además de estas tres, Genette contempla otras formas de hipertextualidad, como son el pastiche puro, el poema heroico-cómico, la antinovela y, por último, la transposición (transformación seria).

### 4. El pastiche puro

Según Genette, el inventor del pastiche puro podría haber sido Platón. Consiste en “la imitación de un estilo sin función satírica” (Genette: 38). Su función es la de imitar la letra de un texto, su estilo, de modo que el recurso elemental que utiliza es la imitación, no la transformación.

El pastiche puede presentar diversas formas: *autopastiche* (autoimitación voluntaria), *pastiche enigma* (pastiche cuyo autor no declara expresamente quién es su modelo) y *pastiche imaginario* o *pseudopastiche* (texto atribuido a un autor ficticio, con lo que, al carecer de modelo real, no sería un verdadero pastiche).

## 5. El poema heroico-cómico

El *poema heroico-cómico* nace en la Antigüedad clásica y experimenta un resurgimiento a lo largo del Renacimiento. Consiste en tratar un tema vulgar en un estilo noble sin referirse de manera concreta a un texto noble determinado. Constituye una parodia de la epopeya con un vago estilo noble, lo cual tiene un efecto cómico.

## 6. La antinovela

De la mano de *El Quijote*, Genette define este proceso hipertextual como “una práctica hipertextual compleja, que se emparenta por alguno de sus rasgos con la parodia, pero [...] su hipotexto es, de hecho, un hipogénero [...], a los héroes vulgares de la antinovela les ocurren aventuras análogas a las de los héroes de los géneros nobles” (Genette: 187 y ss.).

## 7. La transposición o transformación seria

Ésta es según Genette la más importante de todas las prácticas hipertextuales y utiliza múltiples procedimientos. Por transposición se entiende no sólo la transferencia de un texto a otro sistema lingüístico, sino cualquier reelaboración de un texto siguiendo un determinado principio. Se pueden establecer dos grandes grupos:

A/ Las transposiciones de *carácter formal* (cualitativas o cuantitativas)

B/ Las transposiciones de *carácter semántico*

Dentro de las *transposiciones formales cualitativas* Genette señala los siguientes tipos:

1. *Traducción*: consistente en transponer un texto de una lengua a otra.

Genette parte de que “ninguna traducción puede ser absolutamente fiel, y todo acto de traducir afecta al sentido del texto traducido. [...] Lo sensato, para el traductor, sería admitir que lo va a hacer mal, y esforzarse, sin embargo, en hacerlo lo mejor posible, lo que significa generalmente hacer otra cosa” (Genette: 264 y ss.), punto de vista que en parte también es el nuestro, aunque cabría preguntarse si la fidelidad al original es el único parámetro por el que se mide la calidad de una traducción. ¿Y acaso no sería

mejor presuponer la inocencia del traductor y no su culpabilidad? Más adelante trataremos esta cuestión en mayor profundidad (Cf. apartado 4.3.4.).

2. *Versificación*: paso de un texto en prosa al verso. Según Genette fue Sócrates quien por primera vez versificó las fábulas de Esopo.
3. *Prosificación*: práctica inversa y, en opinión de Genette, más habitual que la anterior.
4. *Transmetrización*: dentro de la poesía, consiste en modificar el metro (de endecasílabos a octosílabos, etc.).
5. *Transestilización*: consiste en “una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo” (Genette: 285).
6. *Transmodalización*: es un tipo de transformación “que afecta al modo de representación, narrativo o dramático, de una obra de ficción” (Genette: 356). Puede ser de dos tipos:
  - a) *intermodal*, si se da el cambio de un modo a otro.
  - b) *intramodal*, si el cambio afecta al funcionamiento interno del modo.

Dentro de la *transmodalización intermodal* hay dos tipos: 1. *dramatización*, o paso del modo narrativo al dramático y 2. *narrativización*, paso del modo dramático al narrativo.

La dramatización es una práctica usual desde el comienzo mismo del teatro. La tragedia griega bebe de las fuentes narrativas de la tradición épico-mitológica. Aún hoy son frecuentes las adaptaciones dramáticas de obras narrativas (y más aún las adaptaciones cinematográficas). Genette considera que “es una práctica cultural muy importante y cuyas implicaciones socio-comerciales saltan a la vista” (Genette: 357).

Este tipo de transposición acarrea una serie de cambios en el paso del hipotexto al hipertexto: supone en primer lugar la abreviación de la duración de la acción, que intenta acercarse a la duración de la representación. Algunos episodios más extensos del hipotexto se ven reducidos a un mero anuncio o a una simple indicación en pro de la brevedad dramática.

Por otra parte, la capacidad de ruptura temporal (*flash backs* y similares) propia de la narrativa queda constreñida por una linealidad impuesta por el mismo medio teatral, que se desarrolla por definición en presente, algo que no

ocurre en la misma medida en el cine, que recurre a otros medios para reflejar las rupturas en la linealidad temporal. Las pausas descriptivas, como señala Genette, quedan también eliminadas del discurso dramático, ya que se reemplazan por la imagen misma que brinda el conjunto escenográfico.

Otra característica propia de la dramatización es la reproducción de discursos en estilo directo. Un recurso tan frecuente en la narrativa, como es el de narrar a través del punto de vista de un personaje, tampoco es viable en el teatro, a menos que se recurra a artificios o indicaciones expresas del director de escena.

En resumidas cuentas, el paso del texto narrativo al texto dramático implica una evidente pérdida de texto, de registros narrativos, pero una también evidente ganancia en teatralidad, en la inmediatez de la representación.

La narrativización, sin embargo, es una práctica mucho menos frecuente que la primera, aunque el texto gane un mayor protagonismo en este nuevo modo.

Dentro de la *transmodalización intramodal* distinguimos también dos clases: 1. del modo narrativo y 2. del modo dramático.

Un ejemplo característico de este último es la desaparición del papel de recitante y de comentador que desempeñaba el coro en la tragedia griega, con lo que desaparece también el componente narrativo que había en el teatro y que delataba los orígenes épicos de éste. Hasta el siglo XX no se restablecerá la figura del narrador en el ámbito dramático:

El abandono de esta norma en el teatro moderno pasa inevitablemente por una cierta renarrativización del modo dramático [...]. Este retorno parcial a las fuentes narrativas es lo que Brecht llamaba, pertinentemente, "teatro épico" (Genette: 364).

La transmodalización del modo narrativo ofrece un mayor abanico de posibilidades. Puede variarse el orden temporal, el ritmo con que discurre el relato, el foco de atención del relato, etc.

En lo que se refiere a las *transposiciones formales cuantitativas* ("translongación"), Genette afirma que no puede variarse la extensión de un texto sin modificar con ello su esencia: "reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, más breve o más largo, que se deriva de él" (Genette: 292).

De ello resultan los dos tipos de transformaciones cuantitativas que existen: 1. de reducción o 2. de aumento.

1/ Entre las *transposiciones formales cuantitativas de reducción* se encuentran:

a) *La escisión*: se trata de la supresión textual simple y pura, aunque se pueden establecer diversos grados:

1. *Amputación* o escisión masiva y única, "práctica literaria o editorial muy extendida" (Genette: 293).
2. *Escisión múltiple* (poda o escamonda), basada en escisiones repartidas a lo largo del texto. En el ámbito teatral es muy frecuente que un texto dramático se abrevie al ser llevado a escena.
3. *Autoescisión*, consistente en la amputación o poda de un texto por parte de su propio autor.
4. *Expurgación* es una reducción con función moralizante.

No se suprime sólo lo que pudiera aburrir al joven lector o exceder sus facultades intelectuales, sino también y sobre todo lo que podría 'chocar', 'turbar' o 'inquietar' su inocencia (Genette: 299).

La censura es una manifestación más de esta misma práctica.

5. *Autoexpurgación* se produce cuando el propio autor realiza una versión censurada de su obra.
- b) *La concisión* es el proceso consistente en "abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiéndolo en un estilo más conciso" (Genette: 300). Existe también la autoconcisión, que puede entenderse como una labor de depuración de estilo.
- c) *La condensación* reduce al máximo el número de detalles del texto para retener sólo la significación global. Es lo que normalmente conocemos como resumen, sumario, compendio. De nuevo podemos diferenciar varios tipos:
1. *Resumen*: constituye la forma más frecuente de condensación. Su función es describir una obra o su representación.

2. *Digest*: es un relato autónomo que no hace referencia a su hipotexto; "cuenta [...] la misma historia que el relato o el drama que resume, pero no menciona" (Genette: 313-314).
3. *Pseudo-resumen/resumen ficticio* es el resumen de un texto imaginario. Su función es la de acreditar la existencia de un texto inexistente, pero por lo demás es similar al resumen de tipo descriptivo.

2/ Entre las *transposiciones formales cuantitativas de aumento*, Genette cita las siguientes:

- a) *Extensión*: consiste en el aumento por adición masiva, característica del teatro clásico francés de los siglos XVII y XVIII.
- b) *Expansión*: es justo lo opuesto a la escisión; opera por dilatación de estilo y presenta varios tipos: vacilación, hiperprecisión, entre otros.
- c) *Amplificación*: constituye un aumento generalizado, tanto de tema como de estilo. La tragedia clásica, desde Esquilo hasta finales del siglo XVIII se ha nutrido de este tipo de transformación, ya que "la tragedia [...] nace esencialmente de la ampliación escénica de algunos episodios míticos y/o épicos" (Genette: 339).

Hasta aquí los diferentes tipos de transposiciones de carácter formal. En cuanto a las de *carácter semántico*, Genette establece las siguientes categorías:

1. *Transdiegetización o transposición diegética*: implica un cambio en las coordenadas espacio-temporales del relato. "Diegético" es aquello que se refiere al universo espacio-temporal (¿el *cronotopo* bajtiniano?) del relato. Este tipo de transformación conlleva una modificación de la acción en sí. Puede ser histórica, geográfica, social, sexual, de edad, de nacionalidad, etc.
2. *Transposición pragmática*: introduce modificaciones en los acontecimientos o las conductas de la acción. Un caso característico, si bien poco frecuente hoy día, es el de la transformación correctiva del hipotexto:

Es, pues, difícil de encontrar y de observar una transpragmatización en estado puro [...]. Lo que se parecería más, o se alejaría menos de ello, sería quizá una transformación pragmática inspirada por el mínimo afán de *corregir* tal o cual error o torpeza del hipotexto en propio interés de su funcionamiento y de su recepción (Genette: 397).

3. *Transmotivación*: consiste en la sustitución de un motivo y es uno de los procedimientos de transformación semántica más importantes. Puede presentar diversas formas:
- a) *Motivación*: introducción de un motivo allí donde el hipotexto no lo implicaba.
  - b) *Desmotivación*: supresión de una motivación original.
4. *Transvalorización*: que Genette define como
- [...] toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones [...] la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un "personaje" (Genette: 432).
- Al igual que en el caso de la transmotivación, distingue diferentes tipos:
- a) *Valorización*: "consiste en atribuir a una persona un papel más importante y/o más 'simpático' en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto" (Genette: 432). También existe la valorización *primaria* (aumenta el valor del héroe protagonista o de sus acciones) y *secundaria* (que eleva a un primer plano a un personaje secundario).
  - b) *Desvalorización*: movimiento temático inverso a la valoración.
5. *Suplemento*: es una transposición bajo forma de continuación.

Queremos dedicar especial atención, por la utilidad que tiene para nuestro estudio, al estatuto intertextual de la continuación, que también aparece catalogado y tipificado en la obra de Genette. En ella hace referencia a los ciclos literarios y sagas temáticas desde la perspectiva intertextual. Es lo que él denomina "continuación", una práctica literaria que considera especialmente prolífica en la Edad Media, aunque ya fuera inventada con anterioridad<sup>15</sup>.

Basándose en el diccionario de sinónimos de D'Alembert, Genette establece una primera distinción (que no parece, sin embargo, muy operativa, como él mismo reconoce) entre *continuación* y *prolongación*: "se hace la continuación de la obra de otro y la prolongación de la propia" (Genette: 201).

---

<sup>15</sup> Si nos detenemos en el estudio de Genette sobre la continuación es precisamente con el fin de comprender mejor la evolución y la importancia del mito artúrico y la leyenda de Bretaña desde sus comienzos medievales hasta la actualidad, donde podemos enlazar la adaptación de Christoph Hein.



Como ejemplo de continuaciones cita las del *Perceval*: “Waucher [sic!], Menssier, Gerbert y otros dan continuaciones al *Perceval* de Chrétien de Troyes” (Genette: 201).

En palabras de Littré, a quien él mismo cita,

Estas palabras [continuación, etc.] designan el enlace de una cosa con lo que le precede. Pero *prolongación* es más general al no implicar que lo que se prosigue está o no terminado, mientras que *continuación* expresa positivamente que la cosa había quedado en un cierto punto que no la terminaba (Genette: 201).

A esto añade Genette:

Cuando una obra queda inacabada por muerte de su autor o por cualquier otra causa de abandono definitivo, la continuación consiste en terminarla en su lugar, y eso sólo puede hacerlo alguien que no es el autor. La *prolongación* cumple una función muy otra, que consiste en general en explotar el éxito de una obra, [...] haciéndola resurgir con nuevas peripecias (Genette: 201-202).

Y luego abunda en el concepto de *prolongación*:

[...] la *prolongación* [...] difiere de la continuación en que no continúa una obra para llevarla a su término, sino, al contrario, para conducirla más allá de lo que inicialmente se considera como su término. El móvil es, en general, el deseo de explotar un primer o un segundo éxito [...] y es muy natural que un autor quiera aprovecharse de semejante ganga (Genette: 253-254).

Como ejemplo cita la segunda parte de *El Quijote*. A pesar de esa distinción tan definida y compartimentada, le sucede a Genette lo que a otros muchos teóricos: la realidad no se deja encorsetar fácilmente y “la distinción teórica se enturbia a menudo con los hechos” (Genette: 202).

Continuación o prolongación... a todos los efectos, los personajes y motivos de una obra recobran nueva vida, resucitan de forma misteriosa y regresan para seguir captando la atención del lector. La continuación de una obra supone para quien la escribe un delicado equilibrio entre su autonomía como autor y su compromiso para con unos personajes que ya ha encontrado fabricados.

El continuador está obligado a mantener coherencia respecto a la obra que se propone continuar. Procurar una correcta ilación en el trazado de los personajes, evitar los giros bruscos de carácter es en nuestra opinión trascendental para asegurar el éxito literario de esa continuación.

Esa coherencia es para Genette a su vez la mayor coerción para el continuador:

La práctica de la continuación ha sido frecuentemente utilizada para dar a un texto literario o musical interrumpido una terminación conforme, en lo posible, a las intenciones manifestadas por el autor. [...] la continuación no es una imitación como las otras, puesto que debe someterse a un cierto número de coerciones suplementarias. [...] el hipertexto debe permanecer constantemente en el prolongamiento de su hipotexto. [...] El continuador trabaja bajo el control constante de una especie de *script* interior que vela por la unidad del conjunto y la imperceptibilidad de los enlaces (Genette: 202-203).

El encadenamiento de sucesivas continuaciones es lo que da lugar a los ciclos literarios en torno a determinados personajes o episodios legendarios. Estas sagas dan expresión a unas inquietudes y adquieren un carácter emblemático, transformándose en los símbolos, los estandartes de una cultura. Ese es el caso de los Donjuanes y los Faustos que pueblan la literatura europea. Se trata, como decíamos más arriba, de un fenómeno característicamente medieval, pero no de forma exclusiva: sus manifestaciones se prolongan hasta nuestros días.

Esta proliferación maligna de continuaciones en cadena parece ser el destino universal de las grandes epopeyas, sujetas después a este encarnizamiento "cíclico", es decir, totalizador: encontramos esta tendencia, por ejemplo, en los diversos ciclos compuestos desde mediados del siglo XII a partir de algunas canciones de gesta: ciclo de Carlomagno, en torno a la *Chanson de Guillaume*, ciclo de los barones rebeldes en torno a Raoul de Cambrai y de Girart de Roussillon. [...] Idéntico trabajo de totalización cíclica afectará en el siglo XIII, en el orden novelesco, a *Lancelot*, y a *Perceval* de Chétien de Troyes (Genette: 220).

Refiriéndose más concretamente a la saga literaria de Arturo, el profesor C. García Gual remite a dos conceptos distintos que según él pueden contribuir a delimitar dónde acaba la utilización de unas determinadas fuentes y dónde comienza la originalidad del autor. Se trata de los conceptos de *matière* y *sen*, el primero se refiere al material preexistente que aborda el autor en su obra, y el segundo alude a la interpretación particular que hace el autor del mismo: "La materia puede ser antigua, folklórica o clásica, pero el sentido de la novela es actual y propio. [...] el *sen* es lo personal, la lección original" (García Gual, 1990: 90).

De momento, y para concluir ya con la obra de Genette, añadiremos que en ella se incluye un estudio de lo que él llama "prácticas hiperestéticas" en los campos de la música y la pintura, aunque sin embargo reserva muy poco espacio a la reflexión acerca de la intertextualidad en el cine, que él denomina "hiperfilmicidad".

Haciendo un balance final de la obra de Genette, que tanto nos ha

ocupado, diremos que a pesar de lo exhaustivo de esta clasificación, de sus múltiples apartados y subapartados, y a pesar de la imaginación desplegada por Genette a la hora de acuñar nuevos términos, en algunos casos la crítica ha considerado arbitraria su sistematicidad<sup>16</sup>.

Para el profesor Manfred Pfister, Genette establece demasiadas subdivisiones. Añadimos nosotros que en ocasiones hay que hacer notables esfuerzos para no perder la perspectiva general. Sin embargo, para aquél lo importante es que el concepto de intertextualidad –para Genette: transtextualidad– queda reducido el ámbito de lo literario.

Otros críticos como (Bernd Schulte-Middelich) reprueban la escasa claridad expositiva de Genette, si bien reconocen el esfuerzo “cuantitativo” llevado a cabo por éste:

Trotz einer Vielzahl höchst aufschlußreicher Textbeispiele bleibt als Schwäche unübersehbar, daß die genetische Systematik zu eng angelegt und einseitig an der Frage nach der Bewertung des Prätextes orientiert ist. [...] Es fehlt bei Genette nicht nur eine, zumindest methodisch zugrunde gelegte, klare Trennung von Prätext und Folgetext, auch die Wahl seiner Beispiele meist aus dem Bereich der Bearbeitung von Texten zeigt diese Einseitigkeit (Broich/Pfister: 199).

Un aspecto elogiado de este estudio tan pormenorizado es que Genette contempla la intertextualidad como un fenómeno que se da también entre géneros literarios, una especie de intertextualidad suprasintagmática, algo que Pfister bautizará como “Referencia al sistema” y Genette conoce como “architextualidad”. A ella nos referiremos más adelante.

### **4.3. PFISTER, BROICH & CIA**

Genette no ha estado solo en la labor de organizar y sistematizar el campo de las relaciones intertextuales: otros autores han tratado también de catalogarlas y clasificarlas, entre ellos el profesor Ulrich Broich, como veremos a lo largo de este capítulo.

---

<sup>16</sup> Y sin embargo no hay un solo crítico que pase por alto –comparta sus postulados o no– esta obra.

Seguidamente queremos analizar, a través del volumen compilatorio de los profesores U. Broich y M. Pfister, qué aspectos preocupan dentro de la investigación actual y qué conclusiones podemos extraer de todo ello. Tal como venimos haciendo hasta ahora, dividiremos el tema en diferentes apartados a fin de lograr una mayor claridad expositiva.

#### 4.3.1. TIEMPOS POSMODERNOS O LA CREACIÓN EN CLAVE DE RE

Wolfgang Karrer (“Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion”<sup>17</sup>) coincide con otros autores en señalar que los procedimientos intertextuales basados en la adopción de estructuras o relaciones de un pretexto gozan de una gran popularidad en la literatura moderna y posmoderna. Basta con echar un simple vistazo a lo que se desarrolla en el campo de la literatura, el cine, el teatro, la música, etc. para compartir ese punto de vista.

Los *remakes* cinematográficos de películas que fueron éxito en su momento, reelaboraciones, en algunos casos –los más– de discutible calidad, están más que nunca a la orden del día. Las *remasterizaciones* de piezas musicales, grabadas en su época con pocos medios, o con medios ampliamente superados actualmente, la proliferación de artistas que “versionan” obras que se hicieron célebres en otros tiempos... Todo este *revival* generalizado –la creación en clave de “re-”– en la moda, el cine, la música, creemos que se ha ido agudizando en los últimos años, lo que nos lleva a pensar si no habrá detrás una posible crisis de valores y un conservadurismo a ultranza, que prefiere apostar por lo ya conocido y no arriesgar nuevos temas, nuevos enfoques, nuevos planteamientos.

Sin embargo, hay que reconocer también que este proceso podría tener una lectura positiva, que vería en toda esa tendencia una revalorización de los nuevos clásicos y un respeto por la tradición y la herencia cultural. Tal vez sea

---

<sup>17</sup> Los títulos que aparecen entrecomillados y entre paréntesis a lo largo de este apartado hacen referencia al nombre del artículo tal como se presenta en la recopilación de Broich/Pfister.

tanto una cosa como la otra o tal vez haya detrás otras razones (de índole económica, por ejemplo) que ni siquiera alcanzamos a vislumbrar.

Muchos de los estudios recopilados por Broich y Pfister observan en lo literario indicios de la época posmoderna en la que nos encontramos. Ihab Hassan –quien, si no acuñó, sí puso en circulación el término “posmodernidad” como emblemático de nuestra época– alude, en un ensayo suyo de 1982 (“Wars of Desire, Politics of the World”), a la intertextualidad como rasgo típico de lo posmoderno:

In diesen intertextuellen Zeiten, in denen Wiederholung zum Zwang und das Zitat zum Konstituens eines jeden neuen Textes werde, so Hassan, sei es schwer, Originäres zu sagen (citado en Broich/Pfister: 332-333).

Esa misma idea había sido articulada por John Barth años antes, en su ensayo de 1967 “The Literature of Exhaustion”: vivimos en una época en la que todas las formas literarias están agotadas, una época en la que la literatura sólo es posible como imitación de y como juego con otros textos literarios anteriores<sup>18</sup>, de lo que Ulrich Broich extrae dos interesantes conclusiones: 1) en la literatura posmoderna, la intertextualidad se ha convertido en un sustitutivo de la mimesis y de las normas y 2) la literatura, en su faceta intertextual, tiene un carácter lúdico (aspecto que retomaremos más adelante).

Umberto Eco analiza el concepto de posmodernidad en las Apostillas a su intertextualísimo *Nombre de la rosa*. Señala la inflación que ha registrado este término en los últimos años, y cómo ha ido perdiendo su fuerza semántica. Posmodernidad no es un calificativo de una época determinada, sino de una actitud frente a la tradición. El afán de destruir y aniquilar lo establecido, que caracterizaba a lo vanguardista, es reemplazado por una visión más conciliadora –pero no por ello menos crítica– de lo anterior:

La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad; [...] ya no se puede hablar de manera inocente (Eco: 770).

De esta forma, como todo ya ha sido dicho por alguien con anterioridad, lo único que podemos hacer nosotros es citar, y reconocer humildemente –

---

<sup>18</sup> Citado en Broich/Pfister: 262, 333.

incluso con humor– que hemos encontrado nuestro discurso ya formado. Ése es el juego de espejos posmoderno: la exaltación de la cita, la glorificación de las comillas. ¿Y no era ese acaso un principio fundamental de la literatura medieval: saber adaptar, *mimetizar*, las obras de los predecesores?

También comparte esta valoración J. Schöpp (“Enmeshed in entanglements – Intertextualität in Donald Barthemes *The Dead Father*”), para quien en la actualidad, la literatura opera de forma que “plagiatorisches und parodistisches Spiel mit dem Tradierten zum gleichsam letzten Ausweis künstlerischer Subjektivität wird” (Broich/Pfister: 333) y al hilo de la relación establecida entre intertextualidad y posmodernidad, añade:

Postmoderne und Intertextualität scheinen also tatsächlich so etwas wie Synonyme zu bilden. Der eine Begriff scheint den jeweils anderen einzuschließen; bei der Nennung des einen scheint der andere immer auch mitzuschwingen. [...] Sprachphilosophisch steht der postmoderne Text ganz unter dem Diktat poststrukturalistischer Denkprämissen. Intertextualität gehört danach geradezu zu seinem unabwendbaren Schicksal (Broich/Pfister: 333, 334).

Todas estas reflexiones constatan el cuestionamiento actual del concepto de “originalidad”. La creatividad parece estar marcada hoy día por el recurso a lo anterior. Ser original no es innovar, sino tratar de forma innovadora lo viejo. Un espíritu restaurador que nos recuerda sin duda la comparación que hace Genette entre la hipertextualidad y el bricolaje. Schöpp concluye negando la posibilidad de la creación literaria y de la “creatio ex nihilo” hoy por hoy:

[Texte] werden nun nicht mehr, wie dies etwa noch in der romantischen Vorstellung vom genialisch-kreativen Subjekt geschah, analog zum göttlichen Schöpfungsakt gleichsam *ex nihilo* hervorgebracht, sondern aus dem Dunkel eines immer schon als vorhanden angenommenen Makrotextes ans Licht gehoben (Broich/Pfister: 334).

Detrás de todo ello se encuentra la idea a que alude Genette en el mismo título de su obra –recordemos que “palimpsesto” es el manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior–, la de que nuestro discurso lleva la impronta de los discursos anteriores y se asocia de manera automática a ellos.

Por otra parte, esta falta de originalidad en la literatura resulta paradójica si tenemos en cuenta que la labor del escritor está condicionada en primer término por su deseo de sustraerse a la influencia de sus antecesores y/o coetáneos. Cada autor es consciente de qué autores le influyen y muchas veces trata por todos los medios de borrar las huellas de éstos.

Tal vez, como ya hemos apuntado en anteriores páginas, la carencia de originalidad que percibimos en lo literario, y en otros campos, se deba al propio medio que emplea, la lengua. Que ningún hablante “estrena” la lengua, sino que ésta le viene ya mediatizada por quienes se la transmiten, es una idea que ya hemos expresado aquí. De ahí que W. Karrer perciba una equivalencia entre la producción literaria y la reproducción del sistema lingüístico. El poeta, el creador de literatura, se ve confinado en lo que F. Jameson llama “*prison-house of language*”, con las restricciones que le impone un sistema lingüístico común. La lengua es, como también señala L. Lerner,

[...] von Natur aus intertextuell, und kein sprachlicher Akt kann selbstgenügsam sein [...] Man kann kein Gedicht schreiben, das die Existenz anderer Gedichte ignoriert (Broich/Pfister: 278).

En la misma línea de pensamiento, Manfred Pfister establece una interesante comparación recurriendo a la legendaria figura de Kaspar Hauser: “kein literarischer Autor ist ein Kaspar Hauser, der noch nie einen fremden literarischen Text gehört oder gelesen hätte” (Broich/Pfister: 52), a lo que añade en otro punto:

[...] daß es in der Kommunikation keine *tabula rasa* gibt, daß der Raum, in dem ein einzelner Text sich einschreibt, immer bereits ein beschriebener ist. Jeder Text ist Reaktion auf vorausgegangene Texte, und diese wiederum sind Reaktionen auf andere und so fort in einem *regressus ad infinitum* – jeder Text, das heißt nicht nur der literarische Text oder der moderne literarische Text oder der im Sinne Bachtins “dialogische” Text, sondern auch jener kritisch-diskursive Text und jede alltäglich-normalsprachliche Äußerung! Jeder Gegenstand, auf den sich ein Text beziehen kann, ist immer schon ein besprochener oder beschriebener, und jeder seiner Strukturelemente [...] gehört ihm nicht allein, sondern er teilt sie mit anderen, in mancher Hinsicht mit allen anderen Texten (Broich/Pfister: 11-12).

En el próximo apartado volveremos sobre estas afirmaciones, pero lo que ahora nos interesa es que se parta del hecho de que en la comunicación no existe en realidad la hoja en blanco, que toda hoja está ya escrita a priori y, de alguna forma, todo dicho. Sin embargo, para Monika Lindner (“Integrationsformen der Intertextualität”),

Die poststrukturalistische These, daß Texte nur noch bereits Gesagtes vertexten können, also in einem *regressus ad infinitum* intertextuell seien, erscheint richtig und *misleading* zugleich, da gerade durch intertextuelle Strukturierung eines neuen Textes das schon einmal aktualisierte Bedeutungspotential nicht nur potenziert, sondern normalerweise auch gleichzeitig wieder eingeschränkt wird (Broich/Pfister: 125).

Roland Barthes formuló esta misma idea al hablar del texto como de una “*chambre d’échos*” (citado en Broich/Pfister: 12), dominada por la multiplicidad

de los medios y los discursos. El efecto que produce esa reverberación de voces es el siguiente, según Schöpp:

[...] weil sich in einer Echokammer Aussagen endlos wiederholen und aufgrund von Reduplikation und Reproduktion nicht gerade origineller werden, ist auch so etwas wie eine rapide Inflationierung der Sprache zu beobachten [...] Weil also alles immer schon unendlich oft gesagt und besprochen scheint, wird der Wiederholungszwang zum Los der Postmoderne. [...] Alle Literatur [...] ist vor diesem Denkhorizont nur noch denkbar als sichtbar gemachtes, sichtbar gewordenes –“gerettetes” Klischee (Broich/Pfister: 335).

Ésa podría ser la conclusión de este apartado, o el veredicto: la literatura condenada a la repetición. El agotamiento de la originalidad entendida al modo tradicional. Si la vanguardia hacía profesión de la diferencia respecto a lo establecido, la posmodernidad se une al enemigo repitiéndolo y de ese modo cuestionándolo. La intertextualidad oscilará también entre esos dos polos: repetición y diferencia, y dependiendo de las épocas, dominará más uno u otro.

#### 4.3.2. INTENTO DE UNA DEFINICIÓN DE INTERTEXTUALIDAD

Una de las deducciones que extraíamos de las teorías de Pfister era, como acabamos de ver, la inexistencia del folio en blanco. Otra igualmente significativa es que según él no sólo el texto literario, sino cualquier tipo de texto, en definitiva toda manifestación lingüística cotidiana, sería susceptible de ser pretexto.

Sin embargo, a la luz del estado actual de la discusión, tal afirmación es más que discutible y plantea el dilema de elegir entre una definición “universal” de la intertextualidad o una más específica y restrictiva. Esas son las dos corrientes que podemos percibir dentro de la investigación, tal como apuntábamos en el apartado 4.1. *Tendencias y líneas de investigación*: por un lado la de aquellos que contemplan la intertextualidad como un fenómeno **global** que abarcaría **todos** los aspectos de la existencia y todos los medios de la comunicación humana con sus formas de expresión.

Por otro, la de aquellos otros que restringen el campo de acción del proceso intertextual en función de unos determinados criterios y lo limitan al ámbito puramente literario, de forma que no se contemplaría la intertextualidad entre diferentes medios. Algunos van incluso más allá y conciben la



intertextualidad no como un rasgo abstracto inherente a la propia literatura, sino como una característica, concreta y palpable, de *determinados* textos literarios.

#### 4.3.2.1. *La dimensión global de la intertextualidad*

Dentro del primer grupo (el de los partidarios de un concepto totalizador de la intertextualidad) hemos de remontarnos de nuevo, aunque sea brevemente, a Bajtín. En páginas anteriores hemos tratado ya la percepción bajtiniana de la realidad como un sistema de múltiples relaciones. La literatura se entendía como una parcela de esa realidad de la que también formaba parte la sociedad. Lo literario no es algo aislado, desvinculado del espacio y del tiempo en que ocurre: todo el contexto extraliterario se expresa –habla– en la obra literaria y toda obra literaria es también expresión del contexto en que nace. De ahí que las voces ajenas que están presentes en el discurso propio y a las que éste hace referencia no sean eminentemente literarias, sino que comprendan todas las voces socio-ideológicas de la época.

Kristeva da un paso hacia delante en las reflexiones de Bajtín y circunscribe el fenómeno intertextual al ámbito de la literatura. En páginas anteriores hemos tenido ocasión de ver que según ella la palabra (el discurso) se orienta hacia el corpus literario anterior (el “espace textuel”), con lo que restringe enormemente el marco intertextual a lo literario.

¿Qué implicaciones trae consigo el hecho de entender la intertextualidad de forma global? En opinión de Ulrich Broich, si perseveramos en concebir todas las esferas de la vida humana como un inmenso texto, la intertextualidad deja de tener valor científico al no tener carácter distintivo. En ese caso,

[...] ist Intertextualität kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr, sondern mit der Textualität bereits gegeben. Damit ist jeder Text in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell (Broich/Pfister: 8).

Si en estas palabras subyace una visión crítica de la visión globalizadora del fenómeno intertextual, en cierta forma con M. Pfister volvemos a los presupuestos de Bajtín en torno a la concepción universal de la intertextualidad, como demuestran las siguientes palabras:

In jeden Text schreiben sich die Spuren –und seien sie auch noch so undeutlich und verwischt– des ganzen Universums der Texte ein, des "texte général", in den sich für Derrida die Wirklichkeit aufgelöst hat, [...] Prätext jedes einzelnen Textes ist damit nicht nur das Gesamt aller Texte (im weitesten Sinn), sondern darüber hinaus das Gesamt aller diesen Texten zugrundeliegender Codes und Sinnsysteme (Broich/Pfister: 13).

Sin embargo, Pfister considera también el conflicto que se plantea entre el modelo global de intertextualidad que propone el postestructuralismo (abanderado por Julia Kristeva) y el modelo estructuralista y hermenéutico. Mientras en el primero todo texto aparece como parte de un texto universal, que lo determina y condiciona en todos sus aspectos, el segundo reduce el concepto de intertextualidad a las alusiones, identificables e intencionadas, de un texto a otro(s) texto(s) anterior(es). Desde el punto de vista metodológico, este último modelo tal vez sea más productivo para el análisis e interpretación de textos, sin embargo el primero tiene mayor trascendencia para la crítica literaria.

Sin duda hay argumentos a favor de la globalización del concepto de intertextualidad. H. Zander ("Intertextualität und Medienwechsel"), por ejemplo, que investiga el campo de la intertextualidad transmediática, aboga por una visión más amplia de este fenómeno que no lo limite a lo exclusivamente literario, sino que incluya también manifestaciones equiparables en otros medios de expresión. No obstante advierte también que "ein derart extensiver Intertextualitätsbegriff droht zur Metapher ohne heuristischen Wert zu verwässern" (Broich/Pfister: 179).

El mismo riesgo percibe Bernd Schulte-Middelich ("Funktionen intertextueller Textkonstitution") en la extensión del concepto de intertextualidad:

[...] die radikale Ausweitung des Intertextualitätsbegriffs durch Julia Kristeva und ihre Nachfolger in der Tradition der Postmoderne [hat] den Zugang zu einem operationalisierbaren Funktionsbegriff weitgehend verschüttet. Denn wenn die Individualität und Subjektivität des Autors als intentionale Instanz zum bloßen Medium herabsinkt, dessen sich das universelle Spiel intertextueller Referenzen undifferenziert bedient, wenn auch die Instanz des Lesers ihre klare Identität verliert und stattdessen aufgeht in der Pluralität eines universellen Intertextes und wenn schließlich auch der Text sich entgrenzt zu einer Momentaufnahme in einem Universum der Texte, einem Kontinuum der pluralen Codes, bei denen selbst die elementare Verbindung von Signifikant und Signifikat nicht mehr trägt, dann wird in gleichem Maße auch die Frage nach der Funktion entgrenzt und zunehmend gegenstandslos (Broich/Pfister: 202).

L. Lerner ("Romantik, Realismus und negierte Intertextualität") también corrobora esta crítica:

Ein Begriff, der alles erklärt, läuft Gefahr, gar nichts zu erklären. Es ist richtig, daß unser ganzes Lesen, vor allem das von Literatur, notwendig intertextuell ist. Aber es ist

gleichermaßen richtig, daß unsere Lektüre individuell geprägt ist und die emotionale Situation des Lesers widerspiegelt; daß sie sozial geprägt ist, da jeder Text Zeit, Ort und Situation seines Autors widerspiegelt; und daß sie religiös geprägt ist, denn jeder Text muß –zumindest implizit– eine Sicht der Natur der letzten Dinge enthalten (Broich/Pfister: 279).

Entonces, ¿cómo poner coto a un concepto tan extenso? ¿Y por cuál de las dos opciones tomar partido? Como salida a este conflicto que tampoco pretendemos solucionar aquí, Pfister propone encontrar un término medio que combine las dos, para lo cual parte de la idea de que la intertextualidad es un fenómeno que afecta a toda la literatura, pero que es también mensurable en función de criterios cualitativos y cuantitativos.

Entre los primeros Pfister menciona seis:

- a. **Referencialidad**, según este criterio “eine Beziehung zwischen Texten [ist] umso intensiver intertextuell, je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart [...] ›bloßlegt‹” (Broich/Pfister: 26). Hasta cierto punto la intertextualidad tiene siempre un componente de metatextualidad, “die den Prätext kommentiert, perspektiviert und interpretiert und damit die Anknüpfung an ihn bzw. die Distanznahme zu ihm thematisiert” (Broich/Pfister: 26-27).
- b. **Comunicatividad**: autor y lector tienden a establecer la misma relación intertextual. Este criterio se basa en: “[den] Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst” (Broich/Pfister: 27). Es tanto mayor cuanto más consciente es el autor (y también el lector) de la relación intertextual establecida. Este suele ser el caso de las grandes obras de la literatura universal, de las que podemos suponer que están presentes en la conciencia del lector, o bien de textos de candente actualidad.
- c. **Autorreflexividad**, el proceso intertextual aparece verbalizado en el propio discurso, “ein Autor [setzt] in einem Text nicht nur bewußte und deutlich markierte intertextuelle Verweise, sondern [reflektiert] über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst, d. h. [markiert] nicht nur die Intertextualität, sondern [thematisiert] sie” (Broich/Pfister: 27). En el texto se discute, se reflexiona sobre los otros textos a los que se hace referencia.

- d. **Estructuralidad**, contempla la integración sintagmática de los pretextos dentro del texto. En función de este criterio, un texto que sirve como “plantilla”, como “molde” para otro representa el máximo grado de intensidad. Este mecanismo es el que subyace a los fenómenos de parodia, travestimiento, contrafactura, traducción, imitación y adaptación, y se ha venido dando desde la Antigüedad, por ejemplo en Virgilio. De los seis criterios de medición de lo intertextual que propone Pfister éste es el único operativo en nuestro análisis, ya que es característico de las adaptaciones, en las que el texto A constituye una plantilla sobre la que se (re)elabora el texto A’.
- e. **Selectividad** mide el grado de concreción que tiene una relación intertextual. “Mit dem pointiert ausgewählten Detail wird der Gesamtkontext abgerufen, dem es entstammt, mit dem knappen Zitat wird der ganze Prätext in die neue Sinnkonstitution einbezogen” (Broich/Pfister: 29).
- f. **Dialogicidad** (en clara alusión al dialogismo bajtiniano): cuanto mayor sea la tensión semántica e ideológica entre texto y pretexto, mayor será el grado de intertextualidad. Pfister lo ilustra con varios ejemplos concretos:

Eine Textverarbeitung gegen den Strich des Originals, ein Anzitiern eines Textes, das diesen ironisch relativiert und seine ideologischen Voraussetzungen unterminiert, [...] dies alles sind Fälle besonders intensiver Intertextualität, während etwa die bloße und möglichst getreue Übersetzung von einer Sprache in eine andere, die bloße Versetzung von einem Zeichensystem in ein anderes (Dramatisierung, Verfilmung, Veroperung) unter größtmöglicher Beibehaltung des Textsinns, [...] von geringer intertextueller Intensität sind (Broich/Pfister: 29).

Dentro de los criterios *cuantitativos* Pfister considera dos factores determinantes: de un lado, la densidad y frecuencia de las relaciones intertextuales y de otro, el número y amplitud de los pretextos utilizados.

#### 4.3.2.2. **Referencia a un texto concreto vs. Referencia al sistema**

De forma paralela al binomio que hemos formado entre intertextualidad global y específica, Broich y Pfister establecen una distinción entre: 1. *Referencia a un texto concreto* y 2. *Referencia al sistema*, si bien los límites entre una y otro no son ni mucho menos claros, como veremos a continuación.

Por **Referencia a un texto concreto** se entiende la referencia a *un* texto en particular o bien a *varios* textos. En este caso caben distintas posibilidades:

- que éste sea, o no, del mismo autor, si bien el fenómeno más frecuente es que el pretexto sea de un autor distinto.
- que a lo largo del texto el autor haga referencia a otro pasaje de esa misma obra, fenómeno que se conoce como "auto/intratextualidad".
- que el autor se refiera a otros textos suyos, (aparecidos en forma de entrevistas, cartas...). Es lo que Genette llamaba "paratextualidad".
- que el autor remita a otras obras suyas anteriores, fenómeno que se da sobre todo en colecciones o series; también es lo que ocurre con las segundas partes, continuaciones, etc., así declaradas por el autor. Éstas suelen estar repletas de referencias a las obras precedentes. También podrían incluirse en este apartado las continuaciones que se hacen de obras de otros autores.

Según Broich no tiene mucho sentido la distinción entre un solo pretexto y varios pretextos, ya que son escasas las obras que hacen referencia únicamente a un solo texto. Tiene más sentido diferenciar entre obras en las que *predominan* los ecos de un determinado pretexto (tal sería el caso de *Der neue Prozeß*, de Peter Weiss, *Quartett*, de Heiner Müller, *Der Park*, de Botho Strauß o *M*, de George Tabori) y obras en las que se percibe la presencia de *varios* textos, sin distinción de categorías entre ellos.

Por otro lado también habría que considerar la posibilidad no sólo de que un texto haga referencia a un pretexto, sino además, que ese pretexto se refiera a su vez a otro pretexto, y así sucesivamente en una cadena de textos o "Textkette".

Por último debemos añadir que la referencia a un texto concreto y la referencia al sistema no son en absoluto categorías que podamos separar de forma tajante. Sus límites son en muchos casos difusos o incluso inexistentes.

Broich pone como ejemplo, el caso de la referencia a un mito:

Auch wenn sich ein Text auf einen Mythos als Folie bezieht, ist oft schwer zu unterscheiden, ob es sich bei dem Bezugstext um eine ganz bestimmte sprachliche Ausformung des Mythos oder um den hinter den einzelnen sprachlichen Ausformungen liegenden Mythos selbst oder nur um eine mythische Struktur handelt (Broich/Pfister: 51).

M. Lindner contempla análogamente dos tipos de textos: los que hacen referencia a un pretexto concreto y aquellos cuya referencia es más abstracta.

Además observa la posibilidad de que haya más de un pretexto detrás de la referencia intertextual. Esta dicotomía –como la de Broich y Pfister– se corresponde con el par intertextualidad específica y global. Lindner se decanta por la primera, la de aquellos textos “deren Dialogizität sich in konkreten *Rückbezügen* auf einen oder mehrere Prätexte konstituiert” (Broich/Pfister: 118. Nota: la cursiva es mía).

Estas palabras revelan una forma *regresiva* (o, si se quiere, anafórica) de entender la intertextualidad que nos parece sumamente interesante, es decir, no a partir de textos pasados que influyen en otros posteriores, sino como las *evocaciones* de otros textos *anteriores* presentes en un texto.

Estos dos aspectos, el carácter regresivo de la relación intertextual por un lado y el de la multiplicidad de pretextos por otro, se manifiestan también en la definición de intertextualidad de Horst Zander:

[...] den *Rückverweis* eines Textes auf *einen* oder *mehrere* Prätexte (also einen Verweis in eine der traditionellen Einflußforschung genau entgegengesetzte Richtung) (Broich/Pfister: 179).

Por otra parte, M. Lindner ha examinado la relación de los pretextos entre sí, constatando dos posibilidades: a) que todos los pretextos aparezcan “yuxtapuestos” y sin jerarquización en el post-texto, y b) que se produzca una “subordinación” de los pretextos, que uno llame a otro, éste a su vez a otro y así sucesivamente (de nuevo la noción de “Textkette”).

De modo que Lindner (y también Zander) vienen a corroborar la opinión de Broich sobre la imposibilidad de las referencias a un pretexto único. Siempre son varias las voces que resuenan en un discurso, lo que hay que determinar es si se establece o no entre ellas una jerarquización, pero Lindner va aún más lejos:

[...] ein als Prätext übernommener Text wird praktisch immer seinerseits bereits in gattungsreferentiellen Zusammenhang mit anderen Texten vor ihm stehen und dieses “Bedeutungspotential” sozusagen “mitschleppen” (Broich/Pfister: 125).

Si unimos ese “gattungsreferentieller Zusammenhang” (que vincula un texto con otros textos de su mismo género) a la idea del encadenamiento textual (del pretexto que lleva a otro y éste a su vez a otro, etc.) obtenemos que la frontera entre *Referencia a un texto concreto* y *Referencia al sistema* deja de perfilarse con nitidez.

En el fondo la cuestión es sencilla: ¿cómo puede hacerse referencia a algo abstracto como es un sistema sin referirse a las manifestaciones concretas de ese sistema? Un género literario no se manifiesta como un decálogo de convenciones poéticas, sino materializado en un texto concreto. Por lo tanto, nos parece acertado cuestionar la separación entre *Referencia a un texto concreto* y *Referencia al sistema*, aunque con ello demos al traste con las particiones que proponen algunos estudios.

Con todo, Broich insiste en la necesidad de discernir claramente entre la referencia a un texto en particular y la referencia a todo un sistema a la hora de analizar los aspectos intertextuales de un texto, aunque también reconoce la importancia de su mutua interacción en la constitución del texto (Broich/Pfister: 52).

La *Referencia al sistema*, supone “die Bezüge eines Textes auf die Konventionen literarischer Gattungen, auf Mythen, philosophische oder rhetorische Systeme und dergleichen” (Broich/Pfister: 48). Aquí podríamos incluir las referencias “transgenéricas” y “transmediáticas”. Es fácilmente perceptible que este concepto guarda un gran parecido con lo que Genette denominaba architextualidad y que W. Karrer define en los siguientes términos:

Gilt die Reproduktion nicht nur einem einzelnen Text, sondern einem System von Verfahren, wie es aus vielen Texten ableitbar ist, sprechen wir von Systemreferenz (Broich/Pfister: 110).

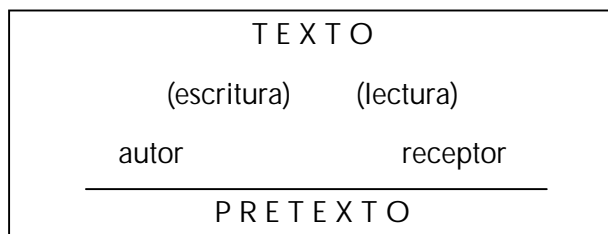
### 4.3.3. OTROS ASPECTOS DE LA INTERTEXTUALIDAD

#### 4.3.3.1. *El papel del receptor*

Hasta ahora hemos prestado mayor atención a dos de los componentes que constituyen y sirven de marco a la intertextualidad: el autor (entendido en sentido más o menos abstracto) y el texto, pero ¿qué tiene que decir el lector/receptor respecto del hecho intertextual? ¿Qué papel desempeña él en esa tríada?

El de la comunicación es un campo “contaminado”. Si antes veíamos que el autor está condicionado, consciente o inconscientemente, por discursos ajenos,

el receptor no lo está menos. Tanto el autor como el lector de la obra literaria parten de sus propias experiencias en la literatura. Como telón de fondo de lo que el uno escribe y el otro lee están todos los textos leídos y escritos hasta ellos. Podríamos representarlo así:



La corriente postestructuralista concibe la intertextualidad como una práctica literaria que parte más del lector que del autor, coincidiendo en esto con las teorías de la estética de la recepción. Riffaterre y Barthes sustentan este punto de vista.

Al articular su discurso, el autor es portador, consciente o inconsciente, de otros discursos ajenos, pero no debemos olvidar que el receptor es a su vez un universo de pretextos. Y si bien Riffaterre no es partidario de dar carta blanca al lector para que establezca todas las relaciones que quiera entre texto y pretexto(s), Karlheinz Stierle concede al lector el derecho "prinzipiell jedes Werk, selbst zufällige und individuell begrenzte Leseerfahrungen, intertextuell zu einem anderen Werk in Beziehung zu setzen" (Broich/Pfister: 211).

Es evidente que la diversa tipología de lectores implica también un modo distinto de percibir (o incluso de no llegar a percibir) la intertextualidad. La capacidad para apreciar las señales de intertextualidad depende del grado de "cultura", de lo leído que sea el receptor. Cuantos más pretextos guarde en su memoria, más vínculos podrá establecer entre éstos y el libro.

#### 4.3.3.2. *La intencionalidad del autor*

La mayor parte de los estudios analizados coincide en señalar como rasgo constitutivo de la intertextualidad el hecho de que el autor pretenda *de forma*



*deliberada* que el receptor por su parte establezca la relación entre el texto y el pretexto.

Para M. Pfister hay una diferencia clara entre intertextualidad intencionada y no intencionada, o también: intertextualidad consciente e inconsciente, y cita a C. Schaar, para quien

Prätexte sind nur solche, auf die der Autor bewußt, intentional und pointiert anspielt und von denen er möchte, daß sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution erschlossen werden (Broich/Pfister: 23).

De forma que se establece una diferencia entre las reminiscencias casuales o involuntarias del autor, que no aportan al texto ningún sentido adicional, y la alusión intertextual auténtica, intencionada y que el lector debe percibir. Tal vez no hayamos expresado bien esa "obligación" del receptor, que no es tal: también puede darse el caso de que el lector desconozca el pretexto que ha utilizado el autor, o bien que el propio autor no considere necesario el conocimiento de ese pretexto para la comprensión de su texto, o incluso que el autor sea especialmente fiel a su modelo, con lo que la dimensión dialógica del hecho intertextual queda notablemente mermada.

Por su parte, Broich define la intertextualidad en función de la intencionalidad del autor y la necesidad de que el receptor perciba esa relación intertextual, elementos que considera necesarios para que la intertextualidad sea un proceso completo:

Nach diesem Konzept liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt (Broich/Pfister: 31).

Por lo tanto la intención del autor es lo que determina que el lector/recipiente perciba el diálogo entre textos que se produce en una obra. Autor y lector han de ser conscientes de la relación intertextual que se ha establecido. Con este fin el autor puede dejar en su texto unos indicios, unas "marcas" de intertextualidad que aseguran que la "comunicación intertextual" llega a buen término. Decimos "puede" porque las marcas de intertextualidad no son constituyentes necesarios de la misma: por ejemplo un autor puede renunciar

a ellas si el pretexto al que se refiere es de dominio popular y de todos conocido (alusiones a la Biblia, a clásicos como Shakespeare, al refranero popular...).

La marca de intertextualidad así entendida consistiría en el traspaso al texto A' de elementos sueltos o de estructuras presentes en el texto A. ¿De qué manera pueden materializarse esas marcas? Broich establece al respecto tres grandes grupos.

El primero está representado por las marcas a través de textos complementarios. Se trata, por ejemplo, de las notas a pie de página, en las que se menciona la fuente del texto citado. Otras veces el autor publica el texto en el que se basa junto a su propio texto original, como es el caso de las ediciones bilingües de algunas obras, en las que aparecen los dos textos paralelamente, lo que facilita el cotejo de ambos.

En ocasiones el título también es marca de intertextualidad, sobre todo en el caso de parodias y travestimientos. Con el título el autor remite al lector a sus propias referencias como sujeto lector. Según Broich, el título es la marca de intertextualidad más utilizada y el recurso más frecuente en la literatura actual. Esta opinión es compartida también por Genette, quien ve en los títulos el terreno abonado para la parodia intertextual. Constituye según él una práctica frecuentísima en el lenguaje periodístico y publicitario, aunque no lo es menos en el discurso de la crítica literaria, "en el que la tentación de calcar los títulos y las fórmulas características del autor del que se habla es muy fuerte" (Genette: 52).

Por último el autor puede en otros casos señalar las referencias intertextuales en sus obras mediante manifestaciones que no aparecen publicadas junto a la obra (entrevistas, intercambio de cartas...).

Un segundo grupo de marcas intertextuales estaría constituido por casos como el que se da en *El Quijote*: los personajes de una obra literaria leen otras obras, las discuten entre sí, se identifican a su vez con sus personajes, etc. A veces el autor llega a incluir en su obra de forma física y tangible el texto que está parodiando. Y en otras ocasiones el autor marca la intertextualidad haciendo desfilar por su obra a los personajes de la obra que sirve de pretexto.

En tercer lugar puede también ocurrir que la referencia intertextual tenga lugar al margen de los personajes de la obra, es decir, en el universo real del

lector. Un ejemplo de este tipo de marca es la elección de nombres; Broich pone como ejemplo los nombres elegidos por Eco en *El nombre de la rosa* o los que Ulrich Plenzdorf elige para *Die neuen Leiden des jungen W.*

Respecto a esta última obra afirma Genette: “el contrato de transposición se muestra en el título, y el héroe, que revive a su manera la aventura de Werther, se refiere constantemente al texto de Goethe” (Genette: 389).

Otras veces la intertextualidad tan sólo viene marcada por signos tipográficos, tales como el uso de comillas, de otro tipo de letra, etc. Y otras, es el contraste de estilos entre el pretexto y el texto, lo que contribuye a señalar la existencia de intertextualidad. De esta forma volvemos al que hemos considerado punto de partida: la idea de polifonía discursiva propuesta por Bajtín.

A pesar de que hayamos presentado aquí los diferentes tipos de marcas de intertextualidad por separado, lo más frecuente es que éstos actúen de forma simultánea.

#### **4.3.3.3. Funciones de la intertextualidad**

Hemos visto a lo largo de estas páginas que la filigrana formalista movida por el afán de “rizar el rizo” es la finalidad –al menos en la actualidad– menos frecuente. Para Monika Lindner la cuestión de qué pretende lograr el autor recurriendo a textos ya existentes dentro de la literatura es fundamental en el análisis de todo texto con un planteamiento intertextual. El investigador no debe estudiar la intertextualidad como un artificio meramente formal, sino que debe profundizar en las implicaciones ideológicas que ello pueda tener.

Al incorporar un pretexto al texto, el autor trata de transmitir una determinada perspectiva de ese pretexto. O también, como afirma Eco, busca las claves para interpretar su presente: “también se narra para que los contemporáneos comprendamos mejor lo que sucedió, y en qué sentido lo que sucedió también nos atañe a nosotros” (Eco: 755, citado además en Broich/Pfister: 216).

A veces el autor se remonta a la literatura clásica por considerar inferior la literatura que se hace en su momento. Ésa es la lectura que algunos especialistas hacen de la obra de Plenzdorf *Die neuen Leiden des jungen W.*:

Goethes *Werther* wird in Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* bestätigt auf dem Hintergrund des tristen DDR-Alltags, der phantasielosen DDR-Kultur – übrigens auch zur großen Überraschung des Protagonisten (Broich/Pfister: 216-217).

La intertextualidad puede, por último, tener una intención crítica, que puede variar desde la relativización del pretexto hasta el rechazo total del modelo de realidad que propone. Esa intención crítica puede muchas veces dirigirse contra la realidad extraliteraria:

Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* funktionalisiert ebenfalls den Sinnkontrast zwischen Prätext und Folgetext zur Kritik an der Gegenwart. [...] Diese Ziele ließen sich natürlich auch ohne intertextuelle Verfahren realisieren. Wenn Plenzdorf aber, und nicht nur er, zur Durchsetzung seiner Wirkungsabsicht offenbar bewußt intertextuelle Verweise einsetzt, dann wird durch diese Signale unübersehbar vom (intendierten) Leser eine besondere Rezeptionshaltung verlangt (Broich/Pfister: 224).

#### **4.3.3.4. El aspecto lúdico de la intertextualidad**

En más de una ocasión nos hemos referido a la vertiente lúdica presente en el acto intertextual mismo. En el plagio el pretexto juega a esconderse, a camuflarse camaleónicamente en el texto.

Precisamente sobre el término plagio construye Raymond Federman el de “pla(y)giarism”, que según Schöpp refleja de forma explícita ese talante lúdico:

Gegen die Erschöpfung und Ermüdung der Erfindungs- und Einbildungskraft hilft nur noch die parodistische Überzeichnung der Textvorlagen bzw. der ‘pla(y)giarism’, der in spielerischer Absicht mit seinem literarischen Diebesgut hantiert, dieses in einen jeweils neuen Kontext stellt und so gewissermaßen ent-stellt. [...] Machen von Literatur bedeutet jetzt [...] Machen aus Literatur, das heißt Weiter- und Wiederschreiben (Broich/Pfister: 336).

En relación con su aspecto lúdico, la intertextualidad puede entenderse también como un guiño que el autor hace al receptor, un diálogo sin palabras que se establece entre los dos y que sin duda denota un cierto grado de complicidad.

Esta relación “más allá de la letra impresa” nos remite al recurso narrativo que ya había adoptado Goethe en su “novela de formación” y que se conoce

como "auktoriale Erzählhaltung". El autor establece de esta forma una comunidad –vale también "complicidad"– con el lector por encima del protagonista de la obra, que tiene una visión mucho más reducida de los acontecimientos. Este recurso narrativo, que no es sino expresión de una actitud del autor, vivió un resurgimiento en el siglo XX durante el período de entreguerras, en lo que podríamos interpretar como una variante posmoderna.

#### 4.3.4. UN CASO DE TRANSPOSICIÓN: LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Si recordamos la clasificación de prácticas hipertextuales de Genette, él incluía entre ellas la "transposición" como reelaboración de un texto en función de un principio determinado. Si bien tal definición es más bien una *in*-definición, puesto que podría aplicarse prácticamente a *todas* las prácticas intertextuales, lo que nos interesa es que en ella Genette incluye procedimientos intertextuales de importancia, como son: la traducción literaria, el cambio transgenérico (transposición de un texto en otro género literario) y el cambio mediático (transposición de un texto en otro medio, transposición mediática, o como la denominan otros: intermedialidad). Éstas son precisamente las tres formas de transposición que cita Broich.

Vamos a centrarnos aquí en la primera de ellas, la transposición de un texto a otra lengua (transposición lingüística), dentro de la cual hay que tener en cuenta también los cambios diacrónicos dentro de la lengua (la imitación de la lengua en un estadio anterior de desarrollo), los cambios diastráticos (utilización de diferentes registros, eso sí, dentro de una misma lengua), etc.

La versión de una lengua a otra, la traducción, constituye una de las prácticas intertextuales más antiguas. Su estatus "entre dos aguas" le hace ser un claro exponente de la relación intertextual entre obras literarias:

Die literarische Übersetzung stiftet eine besonders intensive und problematische Form des intertextuellen Bezugs. Sie will über diachrone (geschichtliche) und synchrone (kultur-geographische) Distanz hinweg nationalsprachliche Grenzen überschreiten und dabei in hybridem Anspruch nicht nur das im Prätext Gesagte, sondern auch seine einmalige Art des Sagens nachbildend bewahren und erneuern. Sie zielt *idealiter* auf totale Reproduktion der Vorlage in einem neuen sprachlichen Medium und gesellschaftlichen Kontext (Broich/Pfister: 138).

El traductor se enfrenta por lo tanto a un doble reto: reproducir no sólo lo dicho (el contenido) en otra lengua, sino también la forma en que esto ha sido dicho. A la dificultad de lograr la consecución de estos dos objetivos hay que añadir dos escollos importantes: la distancia temporal que separa al lector del texto y la distancia espacial y cultural que separa los dos sistemas lingüísticos y que lleva en muchos casos a cambios de referentes, tan difíciles de verbalizar. Evidentemente la mayor dificultad no reside sólo en la traducción de las palabras, sino en la traducción de los referentes a que éstas aluden y la construcción de un puente fiable entre culturas y mentalidades más o menos alejadas y desconocidas.

W.v. Koppenfels ("Intertextualität und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung") percibe una nueva valoración de la traducción: ya no se trata tanto de buscar una total correspondencia 1:1 entre las dos lenguas como de reflejar el punto de fricción entre ambas. Lo interesante de la traducción sería según él captar la tensión que subyace al proceso de la versión de una lengua a otra, el diálogo textual entre las dos lenguas:

[...] die –irreale– Forderung totaler Nachbildung ist nicht mehr die einzige Norm, nach der Übersetzung zu beurteilen wäre. [...] Es geht viel mehr darum, die Dialektik von Nachvollzug und poetischer Eigenleistung als Wesen auch der Übersetzung zu erkennen: Der kunstvolle Bezug auf den Prätext bedeutet die Chance literarischen Eigenwertes und nicht mehr –wie in der traditionellen Übersetzungskritik– den Fluch zwangsläufiger Minderwertigkeit (Broich/Pfister: 139).

Tal vez debamos este punto de vista mucho más dialógico de la traducción al Romanticismo. Desde el Romanticismo la traducción ha visto reforzado su carácter intertextual, en parte por la costumbre del traductor de dejar en su versión estructuras de la lengua de partida que en la lengua de destino resultan contrarias al sistema, y no por ignorancia, sino por propia voluntad. Además, el respeto por la peculiaridad de las lenguas vernáculas lleva a plantearse la viabilidad de la traducción en cuanto a correspondencia semántica:

Mit der Romantik (Humboldt, Schleiermacher) wird der Glaube an eine fraglose Übertragbarkeit von Worten und Texten unwiderruflich erschüttert. Eine vertiefte Einsicht in die gewachsene Einmaligkeit der Nationalsprachen erweist noch die allerwörtlichste Übersetzung als utopisch, da es im zwischensprachlichen Austausch keine volle Bedeutungsäquivalenz geben kann, lediglich semantische Annäherung, Substitution und Kompensierung (Broich/Pfister: 145-146).

Sin embargo, aunque el traductor deba sustraerse en la medida de lo posible a la dictadura impuesta por la lengua de origen, tiene según Koppenfels

que esforzarse por “estar a la altura estética” del original y transvasar el sistema referencial de la lengua de origen a la lengua de llegada, aunque para ello tenga, hasta cierto punto, que asumir una pérdida de significado:

Eine Version, die resignierend auf jede ästhetische Nachbildung ihrer Vorlage verzichtet, ist nicht pure, sondern defizitäre Wiederholung, die ihre Ergänzungsbedürftigkeit offen anzeigt. [...] Die literarische Übertragung jedoch, die diesen Namen verdient, begegnet dem Bedeutungsverlust, der angesichts der Systemdifferenz der Sprachen und des zeitlich/örtlich gesetzten kulturellen Abstandes unvermeidlich ist, durch Kompensation aus eigensprachlicher und -ästhetischer Energie (Broich/Pfister: 138-139).

De ahí que la traducción esté marcada por su paradójica esencia, la de ser a la vez reproducción y producción. Pasea por el tenue filo que separa lo puramente lingüístico de lo literario y, al igual que Jano, tiene una doble orientación: la lengua de partida y la de llegada, el espacio sociocultural ajeno y el propio. Precisamente percibir estas aparentes contradicciones debe ser la finalidad del estudio de la traducción, así como reconocer “die Dynamik ihrer Entstehung aus, und ihrer Auseinandersetzung mit, dem Original” (Broich/Pfister: 140).

Por otra parte la traducción implica también una selección deliberada por parte del traductor, que tiene que verter todo un sistema referencial de una lengua a otra. ¿Por qué “selección”? Porque el traductor elige y encauza la obra traducida en un determinado sentido, que puede, en el peor de los casos, no ser exactamente el elegido por su autor. De ahí la enorme responsabilidad del traductor frente a la obra que traduce y que, como afirma Koppenfels, “Jeder Übersetzer ist zugleich Interpret” (Broich/Pfister: 147).

En cuanto al plano de la recepción, el lector/receptor suele percibir señales inequívocas de que está ante un texto que no es el original en que fue concebido. Ello por razones de derechos de autor, etc. Lo que cabría preguntarse es si el hecho de que la traducción aparezca ya así señalizada condiciona o no la recepción de esa obra desde una perspectiva intertextual.

Creemos que eso se da sólo si se conoce el sistema lingüístico de partida. En ese caso somos capaces de reconocer calcos e interferencias que ocurren al manejar las dos lenguas. Cuando la traducción no presenta esas interferencias, o nuestro desconocimiento de la lengua de origen nos impide reconocerlas como tales, entonces leemos la obra traducida como si se tratara del original.

#### 4.4. TRÍO DE ASES: PLETT – MAI – PFISTER

##### 4.4.1. HEINRICH PLETT

Partiendo de las diversas formas en que se entiende hoy día el concepto de intertextualidad,

For some it represents the critical equivalent of postmodernism, for others the timeless constituent of any art; for some it marks the textual process as such, for others it is restricted to certain exactly defined features in a text; for some it is an indispensable category, for others again it is altogether superfluous – as a term to which the ancient proverb of new wine in old bottles justly applies (Plett: V).

Plett lleva a cabo un estudio de las diferentes corrientes existentes en el campo de la intertextualidad y define dos actitudes fundamentales respecto a esta teoría, como hemos apuntado ya en páginas anteriores: la de los que niegan el carácter novedoso de la intertextualidad (anti-intertextualistas) y la de los que sí creen que aporte una nueva perspectiva de análisis (intertextualistas), entre los que pueden distinguirse, como también dijimos en su momento, dos corrientes distintas.

Los **anti-intertextualistas** no reconocen ningún mérito en lanzar una teoría literaria que simplemente maquilla el tipo de análisis literario que se ha venido realizando tradicionalmente:

Anti-intertextualists [...] have worked intertextually all along. They hold that every branch of serious literary scholarship, especially comparative studies, which appear to be particularly well qualified, proceed along these lines. Such a tradition [...] would appear to be a venerable practice of more than two thousand years (Plett: 4-5).

Si se trata de un fenómeno que se conoce desde antiguo presentarlo como algo novedoso es inútil, ¿a qué volver sobre un tema que obviamente existe desde los comienzos mismos de la literatura?

Por otro lado, dentro del grupo de los **intertextualistas** distingue dos corrientes: por un lado la de aquellos que interpretan la intertextualidad en la misma línea que la creadora del término; son los que Plett denomina “progresistas”, un grupo formado por postestructuralistas, desconstruccionistas y posmodernos, a los que une un mismo propósito: “to dislodge academic teaching from its traditional moorings” (Plett: 4). Si bien este grupo ha logrado captar numerosos adeptos, su principal defecto es, según Plett, que nunca ha llegado a



desarrollar un método de análisis literario comprensible y viable.

La otra corriente intertextualista está integrada por el grupo de los "tradicionalistas" –entre los que Plett incluye a Genette– que interpretan la intertextualidad al estilo de los estudios literarios tradicionales. Se plantean la posibilidad de aplicar a sus propios intereses los últimos desarrollos del debate intertextual. Si la mayor deficiencia del grupo anterior era el no haber llegado a elaborar un método aplicable al análisis textual, el peligro que acecha a los tradicionalistas es precisamente el que hemos percibido en la ambiciosa categorización de Genette, cuyo interés científico y su posible explotación para el análisis de textos literarios es para algunos cuestionable:

Systematic interest easily leads to narrow thinking, emphasis on terminology to batteries of scholastic nomenclatures, largely devoid of content. This obstructs the dynamism of intertextual sign processes. It is replaced by a static phenomenological accountancy. [...] Such an invention of ever-new terminologies may seem an unnecessary and even burdensome toil (Plett: 4, 22).

Todas estas corrientes están nutridamente representadas y la preferencia por unas u otras viene marcada por las épocas, sin que pueda dirimirse cuál de ellas es la mejor: cada una tiene elementos positivos y negativos que la hacen tan válida como las demás. Para Plett no es esa disyuntiva lo peor, sino el hecho de que se utilice el término "intertextualidad" sin un conocimiento real de lo que significa y simplemente porque pueda parecer un término en boga:

It is even worse when scholars use the term "intertextuality" without having critically examined the concept, only in order to appear up-to-date. "Intertextuality" as a vogue word – that is the negative side of the coin (Plett: 4).

Para Plett no cabe duda de que la intertextualidad se ha convertido en un concepto al uso, aunque entre quienes lo utilizan no haya unanimidad teórica: "'intertextuality' is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently" (Plett: 3). Se ha modificado tanto su sentido desde su acuñación por Kristeva, que de tener un carácter subversivo y anti-autoritario ha pasado a ser utilizado por aquellos contra quienes se creó:

Originally conceived and used by a critical avantgarde as a form of protest against established cultural and social values, it today serves even conservative literary scholars to exhibit their alleged modernity (Plett: 3).

El propósito de Plett es desarrollar el concepto de intertextualidad para hacerlo operativo y que de este modo sirva de herramienta en el análisis textual.

En ese afán de concreción, Plett trata de averiguar cuáles son las características de un intertexto –todos los intertextos son textos, pero no todos los textos son intertextos– es decir, cuáles son en definitiva las marcas de intertextualidad.

Plett establece, como también hizo Pfister, diferentes grados de invasión del texto en el intertexto: desde el texto ideal absolutamente original y al margen de influencias de otros textos (intertextualidad en grado cero), hasta el texto “collage”, compuesto de retazos y citas de otros textos y que revela originalidad sólo en la composición de las piezas que lo constituyen (intertextualidad en su grado máximo). Según creamos o no en la existencia de las relaciones intertextuales, podemos creer en la autonomía (originalidad) de un texto o negarla y considerar todo texto como “palimpsesto”.

Este autor sugiere como punto de partida el análisis del intertexto como un texto, es decir, como un conjunto de signos lingüísticos. Las tres coordenadas que se tienen en cuenta a la hora de analizar un signo lingüístico, son las que hemos de valorar también ahora: sintáctica (relaciones entre textos), pragmática (relación entre emisor/receptor e intertexto) y semántica (atendiendo al potencial de referencia del intertexto). De todo ello se derivan los tres tipos de intertextualidad que establece Plett:

- a) intertextualidad material (particularizadora), basada en la repetición de signos (ej. la cita).
- b) intertextualidad estructural (generalizadora), basada en la repetición de reglas.
- c) intertextualidad material-estructural (particularizadora-generalizadora), que se basa tanto en la repetición de signos como de reglas.

Al hablar de intertextualidad, buena parte de la crítica tiene en mente el caso a) sin embargo, el tercer tipo es el que se da más comúnmente, ya que los signos sin unas reglas que los organicen, no tienen estructura, y las reglas, sin unos signos que las hagan concretas, serían abstractas.

Basándose en la afirmación de Stephen Heath, “every text is always (an)other text(s) that it remakes, comments, displaces, prolongs, reassumes” (Heath, S.: *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*. London: Elek Books, 1972: 24, citado en Plett: 17), Plett llega a la conclusión de que todo texto

está sujeto a un proceso de repetición y todo fenómeno intertextual parte de la “repetición” y la “transformación” como procedimientos generadores de intertextualidad. Además, estos dos mecanismos se pueden analizar en función de su cantidad, calidad y frecuencia<sup>19</sup>.

De este modo, Plett establece una taxonomía de este fenómeno, mucho menos exhaustiva que la de Genette y por ello tal vez más funcional. Dentro de la transformación, Plett distingue los siguientes tipos:

1. Sustitución
  - a) medial
  - b) lingüística
  - c) estructural
2. Adición
  - a) epitextos
  - b) peritextos
3. Sustracción
4. Permutación
5. Transformaciones Complejas
  - a) serialización
  - b) condensación

*Cuadro de procedimientos transformacionales según Plett*

1. *Sustitución*: representa el tipo más frecuente. Comprende signos y estructuras y da lugar a multitud de posibles combinaciones. Hay varios subtipos:
- a) *medial* (= intermedialidad)
  - b) *lingüística*: interlingüística (= traducción, etc. Cf. Genette), diacrónica, diatópica, diastrática, diafásica... y otras muchas técnicas de actualización lingüística, transestilización, poetización, recogidas de manera exhaustiva por Genette.
  - c) *estructural* (= intergenericidad). En palabras de Plett, “Structural substitution takes place, when one set of rules is replaced by another” (Plett: 21). El cambio genérico o transgenerización es el más representativo dentro de este grupo, y constituye además uno de los aspectos más

<sup>19</sup> Son exactamente los mismos criterios que proponía M. Lindner para la medición de la intertextualidad de un texto: cantidad, extensión y frecuencia (Broich/Pfister: 121).

complejos dentro de la intertextualidad, falto todavía de un estudio en profundidad, según opina Plett, “generic intertextuality or intergenericity assumes a highly complex character which has hardly been given proper attention by genre studies” (Plett: 21).

2. *Adición*: tiene, como señala Fernando Galván, un carácter derivativo. La relación de dependencia entre el texto y el pretexto es aún mayor si consideramos este tipo de transformaciones intertextuales por adición, de hecho, muchas veces se publican juntos el pretexto y el post-texto. También puede darse el caso de que no se publiquen conjuntamente, pero entonces el post-texto suele aparecer con un título o subtítulo que indica que es un derivado de otro texto anterior.

También aquí Plett se remite a Genette distinguiendo dos tipos de “adiciones”: epitextos (prefacios, máximas, epílogos, apéndices, notas, glosas al margen, etc.) y peritextos (anuncios, entrevistas, diarios). Ambos tipos constituían el paratexto (también conocido como “metatexto”), que es lo que Plett considera adición subordinada. Según Plett la adición subordinada o paratexto asume con frecuencia el estatus de lo que la crítica conoce como metatexto: “A metatext is a text commenting on another text” (Plett: 22).

3. *Sustracción*: tipo de transformación que se produce por sinopsis de un texto y que puede afectar a la totalidad del texto o sólo a una parte. Puede entenderse “as a shortened paraphrase or an excision of text segments” (Plett: 22) y suele darse en las adaptaciones teatrales, así como en las sinopsis y los resúmenes.
4. *Permutación*: “This transformation breaks a text down into fragments and rearranges these in a different order” (Plett: 23). La “re-escritura” resultante es un collage. Es una técnica muy frecuente en el XX, por ejemplo en el posmodernismo, y es sin duda la técnica empleada por Hein al escribir su *Menoza*.
5. *Transformaciones complejas*: se producen en los ejes horizontal (sintagmático) y vertical (paradigmático). La intertextualidad paradigmática da lugar a condensación de intertextos (como es el caso de la *Dreigroschenoper* de Brecht y Weill) y la intertextualidad sintagmática da lugar a series de intertextos o “serialización”. En este apartado se encuadrarían fenómenos

como los ciclos literarios sobre un personaje o un motivo determinado. Plett menciona la figura de Salomé, desde la literatura hasta la ópera. Un caso análogo nos encontraremos a la hora de examinar el personaje del rey Arturo en su evolución literaria.

Por otra parte, Plett señala cuatro tipos de actitudes evaluativas respecto a la intertextualidad:

5. La afirmativa (*imitatio veterum*), parte de la idea de que la repetición intertextual es un rasgo positivo del texto: "According to it, the aesthetic quality of a text is determined by the degree to which it re-employs the structural rules and pretexts of the classical canon" (Plett: 19).
6. La negativa, característica del romanticismo y en cierto modo revivida por el New Criticism, "insists on the inalienable originality of texts, their separateness in relation to any other texts" (Plett: 19).
7. La invertida, propia de parodia y travestimiento, como advierte Plett: "We find it most conspicuously in parody, which transposes 'low' topics, personages, motifs and actions into a 'high' style, and in travesty, which, contrarily, transposes 'high' topics, personages, motifs and actions into a 'low' style" (Plett: 19).
8. La relativa, típica de collage y montaje, caracterizados estos, según Plett, por "questioning everything, even their own status. We find this position of a positionless intertextuality in certain aspects of modernism, but even more so in postmodernism, which is a perennial process of self-intertextualization" (Plett: 19).

Por último, Plett alude a un factor clave en la intertextualidad, la temporalidad, presente de dos formas:

- a) sincrónica: la existencia simultánea de todos los textos lleva a disolver las diferencias temporales, "history is suspended in favour of the eco-presence of the past" (Plett: 25). En realidad se trata del mismo concepto que Barthes recoge bajo el término "chambre d'échos" o también Grivel bajo el de "Bibliothèque générale" y más lejanamente vuelve a remitirnos a Bajtin. Llevada a su límite, la perspectiva sincrónica –que junto a la

desjerarquización de los textos tanto enfatizó Bajtín– consideraría al artista como un intertextualista, sea como escritor o como crítico.

b) diacrónica: propone al historiador como intertextualista, con una visión mucho menos vaga y más “empírica” del fenómeno intertextual.

Para Plett la intertextualidad es un fenómeno ajeno a las épocas, si bien reconoce que en determinados momentos ha sido tenido más en cuenta que en otros: “Intertextuality is not a time-bound feature in literature and the arts. Nevertheless it is obvious that certain cultural periods incline to it more than others” (Plett: 26).

Sin ir más lejos, el siglo XX ofrece ejemplos de ambas tendencias, modernismo y posmodernismo:

In the modernist period, intertextuality is apparent in every section of culture. [...] Postmodernism shows an increase of this trend which now includes film (e.g., Woody Allen's *Play it again, Sam*). [...] As the climax of this fashion may be regarded pseudo-intertextuality, which means a text regarding to another text that simply does not exist (e.g., Borges's *Ficciones*) (Plett: 26).

No en vano fue ese texto de Borges el que inspiró a John Barth su ensayo de 1982 “The Literature of Exhaustion”, al que ya nos hemos referido aquí.

Plett percibe una relación entre la intertextualidad y la decadencia cultural y emite el siguiente juicio acerca de nuestra actual situación cultural: “In present-day avantgarde literature *ré-écriture* still dominates *écriture*”, concluye Plett (Plett: 27).

Como afirma Walter Jens en su *Statt einer Literaturgeschichte*, de 1978:

In einer Spätkultur wird die Welt überschaubar. Man ordnet und sammelt, sucht nach Vergleichen und findet überall Analogien. Der Blick gleitet nach rückwärts; der Dichter zitiert, zieht Vergangenes, ironisch gebrochen, noch einmal ans Licht, parodiert die Stile der Jahrtausende, wiederholt und fixiert, bemüht sich um Repräsentation und zeigt das schon Vergessene in neuer Beleuchtung. Alexandrien ist das Eldorado der Wiederentdeckung, der Hellenismus die hohe Zeit posthumer Nekrologe. Statt Setzungen gibt man Verweise: Amphitryon 38, Ulysses, die Ideen des März. Wenn die Gegenwart keinen Schatten mehr wirft, braucht man, um die eigene Situation zu bestimmen, die Silhouette des Perfekts; wenn es den Stil nicht mehr gibt, muß man die Stile beherrschen: auch Zitat und Montage sind Künste, und das Erbe fruchtbar zu machen erscheint uns als ein Metier, das aller Ehren wert ist (citado en Plett: 26).

#### 4.4.2. HANS-PETER MAI

En una órbita distinta se sitúa Hans-Peter Mai, que en "Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext" trata de demostrar por qué no se puede interpretar el término intertextualidad de una forma restrictiva.

[...] a restricted conception of the term, as it has been developed with the intention of making the concept more applicable, is not only contrary to the original intention of Julia Kristeva who proposed the term, but also does not possess any significant heuristic advantages over more traditional approaches (Plett: 30).

El principal problema que se plantea Mai a la hora de tratar la intertextualidad es si se trata de una característica aplicable sólo a ciertas obras literarias o si, por el contrario, es en realidad un rasgo común a toda la literatura:

The basic disagreement about intertextuality is whether it is to be regarded as a general state of affairs textual or as an inherent quality of specific texts. The least contentious meaning of "intertextual" designates any allusion in one text to another text (Plett: 31).

La primera reducción que propone Mai es la aplicación sólo al campo de la literatura: "A restricted intertextuality would refer to all possible textual references within the clearly delimited domain of *belles lettres*" (Plett: 31). La interpretación postestructuralista de la intertextualidad, sin embargo, tiende como hemos visto a universalizarla. En esta misma línea explica el desconstruccionista Vincent Leitch:

In the late 1960s and early 1970s deconstructive theorists conceive *intertextuality* as something of a weapon to be used in the contemporary struggle over meaning and truth. Intertextuality [is] a text's dependence on and infiltration by prior codes, concepts, conventions, unconscious practices, and texts. [...] The world emerges as infinite Text. Everything gets textualized. All contexts, whether political, economic, social, psychological, historical, or theological become intertexts (Leitch, V.: *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York: Columbia UP, 1983: 161, 22, citado en Plett: 31).

En algunos estudios de críticos alemanes prevalece una visión más restrictiva del término; Plett cita, por ejemplo, los trabajos de Renate Lachmann (München, 1982), Pfister & Broich (Tübingen, 1985) o Stierle & Warning (Wien, 1983). Todos ellos aceptan el concepto de intertextualidad, pero sólo "as it proves its usefulness within the traditional confines of literary and general art theory and interpretation" (Plett: 32).

En este sentido asegura Mai: "some German scholars have tried in recent years to make a concept of intertextuality more operational. [...] The theoretical

consequences are deplorable" (Plett: 45). Sobre el artículo de M. Lindner que ya hemos mencionado aquí ("Integrationsformen der Intertextualität") afirma:

Her own approach, on the other hand, fails to consider its own status. The author is so bent on system building that the self-reflexive character of any (critical) intertextual procedure as demanded by Kristeva is simply ignored (Plett: 45).

Mai insiste en su defensa del concepto extensivo de intertextualidad y concluye: "the actual examples of intertextual interpretative practice cast some doubt on the usefulness of a restricted notion of intertextuality" (Plett: 45).

A pesar de que, como ya se ha dicho anteriormente, para Mai el papel de Bajtín en la teoría de la intertextualidad no es significativo, J. Féral es de la opinión de que Kristeva elabora su teoría a partir de presupuestos bajtinianos:

From Bakhtin Kristeva borrows the contextualization of any signifying practice [...] in a historical or social frame. [...] Bakhtin [postulated] that the word was no longer to be considered as a *point* of fixed meaning, but as a *place* – a place where various textual surfaces and networks [...] cross (Féral, J.: "Kristevian Semiotics: Towards a Semanalysis", en: R. W. Biley et al. (eds.): *The Sign: Semiotics Around the World*. Ann Arbor, Mich.: Michigan Slavic Publications: 275, citado en Plett: 33).

#### 4.4.3. MANFRED PFISTER

Como ya comentamos en el capítulo anterior (Cf. 4.3. Pfister, Broich & CIA), el profesor M. Pfister se plantea la relación entre posmodernismo e intertextualidad y reformula los presupuestos de la creación literaria en función del "reciclaje" de materiales y recursos preexistentes. En efecto, para Pfister: "The production of art and literature under these auspices becomes a recycling of waste material rather than an act of creation" (Plett: 208).

Al hilo de esta argumentación, Pfister señala la intertextualidad como uno de los rasgos característicos de lo posmoderno. Como ya se ha dicho aquí, Ihab Hassan es según Pfister el propagador más influyente (si no el creador) del concepto de posmodernismo. Para éste

[...] originality in these late days in history can only reside in a novel dealing with second-hand material, as the hallmark of a postmodernism caught in the compulsion to repeat endlessly and in ever new ways what has been thought and said before (Hassan, I.: "Wars of Desire, Politics of the Word" *Salmagundi* 55, 1982: 110-118, citado en Plett: 209).

El profesor Douwe W. Fokkema define el posmodernismo precisamente en



función de la intertextualidad: "The Postmodernist is convinced that the social context consists of words, and that each new text is written over an older one" (Fokkema, D. W.: *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam: Benjamins, 1984: 46, citado en Plett: 209).

Pfister se pregunta si hay algún tipo especial de intertextualidad posmodernista, es decir, si el posmodernismo emplea la intertextualidad de un modo específico, con estrategias y funciones específicas, lo que permitiría distinguir la intertextualidad posmodernista de formas anteriores de intertextualidad:

From the earliest traceable origins onwards, literary texts have always referred not only to reality (*imitatio vitae*), but also to previous other texts (*imitatio veterum*), and the various intertextual practices of alluding and quoting, of paraphrasing and translating, of continuation and adaption, of parody and travesty flourished in periods long before postmodernism, for instance in late classical Alexandria, in the Renaissance, in Neoclassicism and, of course, in "classical" Modernism (Plett: 210).

Para establecer si hay o no un tipo específico de intertextualidad característica de la posmodernidad, Pfister parte de la siguiente tesis:

My thesis is: Postmodernist intertextuality is the intertextuality conceived and realized within the framework of a poststructuralist theory of intertextuality. [...] Postmodernist intertextuality within a framework of a poststructuralist theory means that here intertextuality is not just used as one device amongst others, but is foregrounded, displayed, thematized and theorized as a central constructional principle. [...] The ideal-type postmodernist text is, therefore, a "metatext", that is, a text about texts or textuality, an auto-reflective and auto-referential text, which thematizes its own textual status and the devices on which it is based. [...] intertextuality is one of its central devices" (Plett: 214-215).

De las diferentes "acepciones" de posmodernismo que registra el autor – como movimiento revisionista (vuelta al estilo de períodos pasados), como movimiento de ruptura con el modernismo, como culminación del modernismo (una vuelta de tuerca más de un proceso iniciado en el XIX, si no antes)– Pfister se inclina más por ésta última, llegando a la conclusión de que: "Postmodernism [...] has as its very aim the levelling down of all traditional distinctions between high and low" (Plett: 218-219). De este modo podríamos hablar de una vuelta a los presupuestos bajtinianos de democratización e igualación de las voces en un texto.

#### 4.5. MÜLLER

Como comentamos ya al comienzo de este apartado, Beate Müller ha dedicado una tesis doctoral a analizar la dimensión cómica de la intertextualidad en la parodia literaria.

La autora rastrea, como hemos hecho también aquí, los antecedentes de la teoría de la intertextualidad, examinando las contribuciones de Bajtín y Kristeva, los puntos que les unen y las diferencias de planteamiento que les separan. Entre estas últimas Müller cuenta la ampliación del concepto de intertextualidad que propone Kristeva:

Intertextualität wird hier zum Kennzeichen eines *jeden* (poetischen) Texts, eine Verallgemeinerung, die gerade an Bachtins "Differenzierung von monologischen und polylogischen Texten" vorbeigeht (Müller: 152, citado de Broich/Pfister: 6).

Además de esta ampliación, Müller advierte una diferencia más entre Kristeva y Bajtín: para Kristeva el concepto de texto es mucho más amplio, de forma que la intertextualidad no constituiría un rasgo específico de determinados textos, sino que vendría dada con la textualidad misma, tal como apuntaba Pfister (Cf. cap. 4.3.2. *Intento de una definición de la intertextualidad*, 4.3.2.1. *La dimensión global de la intertextualidad*).

Müller hace especial hincapié, como se ha hecho también aquí, en las diferentes concepciones de la intertextualidad, en función de que se contemple como un fenómeno común a toda manifestación literaria (que hemos llamado concepto universal de intertextualidad) o como un rasgo concreto de ciertas obras (concepto restringido de intertextualidad). Según cómo se entienda el fenómeno intertextual, podemos distinguir dos escuelas: la de los postestructuralistas, tanto franceses como norteamericanos (partidarios de esa primera concepción de la intertextualidad), y la de la crítica literaria más ortodoxa y tradicionalista (afines a la segunda).

Entre los primeros se encuentra Michael Riffaterre, quien en "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse" expone lo siguiente:

Some scholars glibly mistake the intertext for sources and seem to think that intertextuality is just a newfangled name for influence or imitation. [...] The term indeed refers to an operation of the reader's mind, but it is an obligatory one, necessary to any textual decoding. Intertextuality necessarily complements our experience of textuality. It is the perception that our reading of the text cannot be complete or satisfactory without going

through the intertext, that the text does not signify unless as a function of a complementary or contradictory intertextual homologue (en: *Critical Inquiry* 11 (Sept. 1984): 142 y ss., citado en Müller: 155).

A pesar de que estas dos posturas sean en principio irreconciliables, hecho que podría hacer encallar la discusión en un punto muerto, Müller parte de un "mínimo común denominador", una serie de principios comunes a las dos corrientes y que son recurrentes en los estudios manejados también en este trabajo: la intertextualidad puede medirse ("es [gibt] also ein Mehr und ein Weniger an Intertextualität", Müller: 165), es decir, hay procedimientos intertextuales que se pueden describir, medir y clasificar y hay determinadas "señales intertextuales" que marcan precisamente la relación intertextual.

Müller sigue en muchos casos los pasos de Pfister, en cuya gradación se basa para analizar el corpus literario seleccionado en su obra. Según Müller, Pfister trata de hermanar las corrientes postestructuralista, más amplia y universalizadora, y estructuralista, más restrictiva. Sabemos que, según el modelo global del postestructuralismo, todo texto aparece como parte de un texto universal, que lo determina y condiciona en todos sus aspectos. En el modelo estructuralista y hermenéutico el concepto de intertextualidad se reduce "auf bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen" (citado de Broich/Pfister: 25). Este último modelo tal vez sea desde el punto de vista metodológico más productivo para el análisis e interpretación de textos, sin embargo el primer modelo tiene una mayor trascendencia para la crítica literaria.

Pfister parece haber dado con la solución de este dilema: encontrar un término medio que combine los dos, para lo que parte de la concepción más general y establece luego subcategorías. Para Müller el mayor mérito de la propuesta de Pfister es que:

Es gibt bei Pfister keine klaren Trennungslinien, sondern ein flexibles Bewertungskonzept, das sich an den Polen "Mehr" oder "Weniger" orientiert. Damit trägt Pfister der Tatsache Rechnung, daß man für ein so globales Phänomen wie das der Intertextualität kein starres Raster entwerfen kann, [...] ohne dabei schematisch zu sein (Müller: 164).

#### 4.6. ESTUDIOS INTERTEXTUALES EN ESPAÑA: BENGOCHEA – SOLA

Hemos querido dejar para el final uno de los estudios publicados más recientemente en España sobre la teoría de la intertextualidad. Se trata de un volumen recopilatorio en el que han colaborado entre otros los profesores Mercedes Bengoechea, Susana Onega y Fernando Galván. Al estilo de las compilaciones de Pfister/Broich o Plett, los editores –Mercedes Bengoechea y Ricardo Sola– presentan una primera parte introductoria en la que se exponen los principios teóricos que subyacen a esta teoría, así como sus últimos desarrollos por parte de la crítica literaria, y una segunda parte, dedicada al análisis de aspectos más concretos sobre la base de determinados textos de la literatura en lengua inglesa.

Es interesante constatar una vez más que los autores se remontan a los mismos orígenes que hemos señalado en nuestro trabajo y cuyo estudio es “asignatura obligada” para todo aquel que quiera profundizar en el fenómeno de las relaciones intertextuales en el campo de la literatura.

Bengoechea introduce el tema, aludiendo a las diferentes perspectivas de la intertextualidad (que hemos recogido nosotros en el apartado *4.1. Tendencias y líneas de investigación*): una más politizada, que contempla la literatura como parte integrante de la sociedad, en línea con los postestructuralistas seguidores de Kristeva, y otra que enlaza con los estudios literarios tradicionales, que mantienen la literatura al margen del contexto social en que se produce. Para éstos, la intertextualidad representa simplemente una nueva etiqueta, una nueva imagen más actualizada. Para este grupo,

[...] la intertextualidad viene marcada por la mera afinidad de un texto con otros del mismo género, o la explotación [...] de la herencia mítica, simbólica y cultural. Sus análisis intertextuales tratan de realizar el mismo tipo de crítica literaria erudita que ha venido practicándose durante siglos. [...] La intertextualidad, pues, se asemejaría a lo que se ha hecho siempre, pero adjudicándole una nueva etiqueta (Bengoechea/Sola: 2).

M. Bengoechea señala también el proceso de “amansamiento” o domesticación que ha ido sufriendo un concepto que nació con un marcado espíritu crítico y contestatario. Es un acercamiento de los dos polos (¿la nivelación posmoderna de nuevo?): de tener un signo marcadamente antiburgués ha pasado a ser utilizado por la crítica literaria más “burguesa”.

Como tantos otros críticos y estudiosos de la materia, Bengoechea percibe un claro parentesco entre la intertextualidad y lo posmoderno, entendido como la re-lectura de textos clásicos o tradicionales: “el fenómeno de la intertextualidad se ha convertido en piedra angular del pensamiento y la teoría de la cultura postmoderna” (Bengoechea/Sola: 9). A pesar de que la tendencia a volver sobre los clásicos es algo que desde siempre ha existido, Susana Onega corrobora la opinión de Bengoechea: “en el período moderno y contemporáneo encontramos una tendencia creciente a imitar, citar y/o plagiar conscientemente y por extenso” (Bengoechea/Sola: 29).

S. Onega parte en su artículo “Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas”, de unos hechos básicos: los textos son permeables a otros textos anteriores o simultáneos y tanto el autor como el lector escribe/lee a partir de sus propios conocimientos de otros textos. Más aún: el establecimiento de relaciones intertextuales –la comunicación intertextual, según Müller– está en función del bagaje cultural del lector, que le permitirá descodificar los mensajes del autor. El interés por el fenómeno intertextual es antiquísimo, tanto como la literatura misma, sin embargo la denominación “intertextualidad” no lo es:

[...] aunque el término “intertextualidad” aparece por primera vez en los años 60, el fenómeno propiamente dicho es tan antiguo como la invención de la escritura, con aportaciones importantes que van desde Platón y Aristóteles, pasando por Longino y Cicerón, hasta la Narratología contemporánea, con Gérard Genette a la cabeza (Bengoechea/Sola: 22).

Onega va aún más lejos diciendo que las posibles teorías de la intertextualidad son infinitas,

[...] no porque los pensadores hayan sido siempre conscientes de la existencia de relaciones intertextuales sino, sencillamente, porque lo somos nosotros, los lectores contemporáneos y al re-leer a los clásicos aportamos a sus textos nuestro propio conocimiento (Bengoechea/Sola: 23).

Por su parte, Fernando Galván (“Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett”) abunda en la doble concepción de la intertextualidad, según los postestructuralistas o según la crítica literaria tradicional, “la crítica literaria basada en las ‘fuentes’, en las ‘citas’, en los ‘préstamos’ que unos autores hacen o toman de otros” (Bengoechea/Sola: 35).

Se remonta también al surgimiento del término de la mano de Julia Kristeva y al enfoque distinto que demuestran la teoría intertextual y el estudio de

fuentes. Además, tiene presentes las obras de críticos alemanes como Hans-Peter Mai o Heinrich F. Plett, quien junto a otros manifiesta una tendencia a la visión restrictiva de la intertextualidad, que no es sino un intento de hacer más operativo para el análisis literario el concepto de intertextualidad. Sobre este grupo de investigadores alemanes añade Galván:

La mayoría de los investigadores de este ámbito germánico se muestran, por lo general, desconfiados ante la asociación de intertextualidad y postestructuralismo, aunque –como advierte bien Pfister (1985)– no puede aceptarse tampoco, como reacción adecuada, una reducción simple de las complejidades del concepto. [...] al margen de la poderosa corriente en lengua francesa (y luego en inglés), elevada a “canonicidad” por Rifaterre y Genette especialmente, la revisión y domesticación de la doctrina subversiva de Kristeva ha alcanzado un notable desarrollo entre los teóricos alemanes (Bengoechea/Sola: 42, 49).

En opinión de Galván, el crítico H. Plett es quien mejor representa esta tendencia de la crítica germana, ya que

[...] ejemplifica muy bien –en la línea marcada de forma muy general por Jenny, y luego desarrollada en aspectos específicos por Genette– el proceso de domesticación del concepto y planteamiento subversivos de Kristeva (Bengoechea/Sola: 50).

El mayor mérito de Plett consiste, en opinión de Galván, en tratar de “combinar el respeto a esa subversión con la domesticación de lo más libre, dentro de una taxonomía científica” (Bengoechea/Sola: 50). Y por otra parte el estudio de Plett “Es, hasta el momento presente, una de las más exhaustivas formalizaciones del concepto, digna heredera de las complejas estructuraciones de Genette” (Bengoechea/Sola: 71).

No nos detendremos más en analizar la contribución de Plett al panorama de la investigación intertextual, y remitimos aquí a las páginas anteriores, donde se ha tratado ya a este crítico.

## 5. CONCLUSIONES Y PUNTOS DE PARTIDA

De todo lo que se ha ido analizando a lo largo de estas páginas podemos concluir que la perspectiva actual del análisis intertextual se desarrolla bajo el signo de la posmodernidad. Se debate más acerca de las diferentes manifestaciones de lo intertextual que sobre su esencia misma. Tal vez porque en el fondo poco se puede añadir a las reflexiones de Bajtín o Kristeva.

El dilema que se presenta a la crítica es el de escoger entre un concepto de intertextualidad que abarque todas las manifestaciones discursivas humanas (desde el refranero hasta los eslóganes publicitarios, por ejemplo) y que incluya no sólo el texto literario, sino también el cinematográfico, el dramático, etc. o bien un concepto más categorizable y limitado a lo puramente literario.

El primero es tan amplio que englobaría la totalidad de la cultura a través de todas las parcelas del saber, y sería objeto de estudio de una ciencia global (¿acaso la translingüística de Bajtín?), que partiendo del dialogismo del lenguaje, podría comprender las relaciones intertextuales. El problema sería en este caso ponerle el cascabel a tan inmenso gato... ¿quién se atreve con un estudio tan global?

El segundo atomiza lo que es en sí unitario y global (la realidad textual y extratextual), pero dosifica el estudio de este fenómeno de forma que lo hace posible.

Suponemos que el primero de ellos irá ganando posiciones en un mundo en el que todos formamos parte –enésima parte– de una supraestructura inabarcable pero existente. No es casual la aparición de términos como “aldea global”, “red de redes” o “globalización” en los ámbitos de la economía y las comunicaciones... Esa estructura que nos comprende y que no entendemos va ampliándose más y más. Tal vez un día lleguemos a percibir como Bajtín un diálogo entre las voces de la realidad, y entonces estaremos más cerca de comprenderla.

Elegir entre las dos corrientes implica siempre una renuncia: en el primer caso a la dimensión revolucionaria asociada al término en el momento de su

surgimiento y en el segundo, a la posibilidad de articular de forma concreta y palpable un fenómeno literario interesante y esquivo.

La solución ideal pasa, naturalmente, por una conjunción de ambos criterios, es decir, **el análisis de las marcas que identifican como “intertextual” una obra literaria** (a lo que subyace un planteamiento más bien restrictivo de lo intertextual) **y la intencionalidad que persiguen esos procesos**, casi nunca involuntarios. Pero no basta con este estudio de la casuística: si queremos hacer justicia a la creadora del término, hemos de abrir el objetivo de nuestra particular “cámara intertextual” para ganar un mayor grado de abstracción. Así podremos reconocer corrientes y tendencias en la historia de la literatura e **investigar las causas de por qué lo intertextual se da más en unas épocas que en otras**. Sólo así va calando la sociedad, la historia, en la literatura. Y en el fondo, es de eso de lo que se trata: de desempolvar la literatura y devolverla a la vida de donde salió.

En el segundo bloque de este trabajo nos proponemos aplicar al análisis literario los presupuestos que hemos ido desgranando a lo largo de las páginas precedentes, siguiendo el enfoque metodológico esbozado en la introducción de este trabajo.





## **II PARTE**

### **ANÁLISIS DE OBRAS**

*DER NEUE MENOZA*  
*DIE WAHRE GESCHICHTE DES AH Q*  
*DIE RITTER DER TAFELRUNDE*



## **DER NEUE MENOZA**

### **1. CLASIFICACIÓN INTERTEXTUAL**

Según la clasificación de prácticas transtextuales de Genette la relación entre el texto de Lenz (A) y el de Hein (A') es hipertextual. Por la forma en que se modifica el texto A se trata de un caso de transposición o transformación seria de carácter formal y semántico. "Formal" porque el texto A' se fundamenta en una reorganización del material dramático, operando transformaciones cuantitativas de reducción o de aumento, según los casos. "Semántico" porque esos cambios acarrear modificaciones de sentido, en la construcción de los personajes, en el argumento teatral, etc. y también porque tienen un talante pragmático-correctivo de lo que Hein percibe como fallos del original.

Según Plett el texto de Hein es fruto de un procedimiento transformacional de permutación: mediante la desfragmentación del texto de Lenz y la diferente recomposición de las partes, se produce lo que podríamos llamar un *collage*.

### **2. ESTUDIO GENERAL DE LAS OBRAS**

#### **2.1. EL TEXTO A: *DER NEUE MENOZA ODER GESCHICHTE DES CUMBANISCHEN PRINZEN TANDI*, JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ (1774)**

##### **2.1.1. INTRODUCCIÓN**

Antes de seguir adelante, convendría dejar constancia de que tampoco la obra de Lenz es "original". El texto de Hein (A') modifica el de Lenz (A) que se basa a su vez en un texto del teólogo danés Eric Pontoppidan (*proto-A*). De ahí que el texto de Lenz sea a la vez hipertexto (respecto a la obra del danés) e hipotexto (respecto a la de Hein), como refleja el siguiente esquema:

*Menoza, ein Asiatik Prins som drog Verdem om og søgte Christne* (1742-43), Pontoppidan  
(traducción al alemán de Nic. Carstens: *Menoza, Ein Asiatischer Printz...*, 1747)

**proto-A**

↓

*Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* (1774), Lenz

**A**

↓

*Der neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi* (1974), Hein

**A'**

Estamos aquí por tanto ante lo que Broich denomina "Textkette" o cadena de textos. En este trabajo sin embargo hemos dejado al margen el primer eslabón de esta cadena, ya que entre esa primera obra y las otras dos apenas sí percibimos analogías que vayan más allá del título. En cualquier caso sí conviene mencionar aquí las informaciones que hemos podido recopilar sobre el mismo y que recogemos a continuación.

Entre los años 1742 y 1743, el teólogo danés de orientación pietista Eric Pontoppidan (1698–1764) escribe una novela de tres volúmenes en lengua danesa que alcanzó una gran fama. La traducción al alemán, publicada en 1747 en la capital danesa, apareció con el extenso título: *Menoza, Ein Asiatischer Printz, welcher die Welt umher gezogen Christen zu suchen, besonders in Indien, Hispanien, Italien, Franckreich, Engelland, Holland, Teutschland und Dännemarck, Aber des Gesuchten wenig gefunden. Eine Schrift, welche die untriugliche Gründe der natürlichen sowohl als der geoffenbahrten Religion deutlich darstellt, und wider die Abwege derer meisten Christen im Glauben und Leben treulich warnet* (Luserke: 55). Según documenta Matthias Luserke, la crítica literaria no ha reparado hasta fechas relativamente recientes en el evidente parentesco entre las dos obras.

La obra se encuadra en la tradición de novelas europeas que constituyen uno de los fenómenos literarios más significativos de la época e integran lo que se ha dado en llamar literatura utópica, de viajes o también *perspectivista*. Se trata de obras que ya habían comenzado a proliferar en Europa durante el Renacimiento, a raíz del descubrimiento del Nuevo Continente, y que en el siglo XVIII experimentaron un extraordinario desarrollo. Son títulos de todos

conocidos, como las *Cartas persas*, de Montesquieu, los *Viajes de Gulliver*, de J. Swift, las *Cartas marruecas*, de Cadalso (escritas el mismo año en que Lenz escribió su *Menoza*), *El arlequín salvaje*, de Delisle (1721) o *Cándido*, de Voltaire (1759). En estas obras parece haber encontrado E. Pontoppidan el estímulo para la redacción de su extensa obra. Pero no se trata únicamente de una moda pasajera que afectó a una época determinada. Más recientemente encontramos también ejemplos de este subgénero literario, como *Un mundo feliz*, de A. Huxley o *El enano*, del escritor sueco Pär Lagerkvist.

Hay varios aspectos que conviene destacar de los textos que se encuadran en este género. Suelen desarrollarse sobre el telón de fondo de un viaje, que constituye un acercamiento geográfico con el que de alguna forma se compensa la lejanía cultural y que en cualquier caso supone un intercambio fructífero. Sus héroes protagonistas contemplan desde la perspectiva de otra civilización las costumbres europeas, encontrándolas extrañas o incluso reprobables. Por lo general se idealiza la figura del buen salvaje, que en muchos casos no es tal salvaje: tanto el marroquí Ben-Gazel de las *Cartas marruecas*, como el príncipe cumbano Tandi de *Menoza*, poseen una cultura igual o superior a la de sus interlocutores. Además demuestran un mayor interés por culturas ajenas a la suya al desplazarse desde lugares más o menos lejanos para tener un contacto directo con Europa. Por último, este tipo de literatura encuentra en el género epistolar – la forma literaria ilustrada por excelencia– su mejor expresión.

Común a todos estos textos es también la denuncia del estado en que se encuentra la civilización europea. La forma en que el autor realiza esa crítica no es directa, sino que se produce a través de una instancia intermedia, que varía según los casos. Puede tratarse, como en el caso de la obra de Swift, de un ciudadano medio europeo, “normal” que deja de serlo tan pronto como se interna en Lilibut o en el país de los caballos, donde resulta ser una bestia o “yahoo”. O puede ser también una persona ingenua, que ve el mundo de una forma “virginal”, como la mirada de un niño. Otro caso muy frecuente es, sin embargo, el del extranjero de otra raza y espacio cultural, que llega a Europa atraído por el halo de progreso que la envuelve y que topa con unas costumbres que le resultan extrañas y que no acepta a priori. Así sucede en las obras de

Montesquieu, Cadalso o Lenz, en las que la mirada inocente del extranjero venido de una civilización exótica –el buen salvaje– enjuicia las costumbres del viejo continente de una manera crítica y objetiva y siempre con un espíritu constructivo.

La literatura perspectivizante tiene algo –mucho– de polifónico, de plural. Relativiza y cuestiona. Disloca los juicios taxativos y emprende una particular cruzada contra el tópico y el prejuicio. Obliga a entornar los ojos y mirar profundamente la realidad, “durchschauen”, diría tal vez Lenz.

Aproximadamente treinta años después que Pontoppidan, en 1774, Lenz vuelve, en clave de comedia, sobre la misma figura del príncipe oriental para escribir *Der **neue**<sup>20</sup> Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi*. Tal vez fue en la casa paterna donde Lenz tomó un primer contacto con la novela del teólogo danés, que le serviría más tarde de inspiración para su obra. Por otra parte, Lenz conocía seguramente otras narraciones de viajes. Indudablemente Lenz debe mucho a estas y otras obras de la literatura que hemos denominado perspectivizante.

Según sabemos a través de la edición de Daunicht, Lenz dio una orientación radicalmente distinta al texto de Pontoppidan. A primera vista, el cambio más evidente es de carácter cuantitativo, ya que Lenz reduce notablemente la extensión de la obra original, de tres volúmenes a 132 páginas en su edición de 1774. Pero más allá de lo puramente cuantitativo, la naturaleza de las dos obras es tan dispar, que no percibimos más vínculo entre ambas que el del título. Y muy probablemente fuera esa idea del forastero que visita el continente europeo el único elemento que tomó prestado Lenz, ya que ni siquiera

---

<sup>20</sup> Ya desde el título mismo Lenz hace referencia al original danés. Así lo cree también M. Luserke, para quien “Der Titel von Lenz’ Stück und das Epitheton ‘neu’ erlauben es jedenfalls, einen unmittelbaren Bezug zu Pontoppidans *Menoza* herzustellen” (Luserke: 55). Se trata de un recurso muy frecuente con el que nos encontraremos en reiteradas ocasiones, como en *Der **neue** (glücklichere) Kohlhaas*, de Hein, *Die **neuen** Leiden des jungen W.*, de Plenzdorf o también *Der **neue** Prozeß*, de Weiss. Todos ellos aluden y enlazan con las obras de Kleist (*Michael Kohlhaas*), Goethe (*Die Leiden des jungen Werther*) y Kafka (*Der Prozeß*) respectivamente. Con el adjetivo “neu”, el autor se erige de alguna manera en continuador de un pretexto, estableciendo así una especie de saga o de serie. Remitimos aquí a lo expuesto en las páginas introductorias de este trabajo.

en su *Rezensión* se refiere ni da cuenta de la obra que indudablemente le sirvió de modelo.

Nos han llamado la atención los comentarios del autor, en la visita que presuntamente realizó Menoza a España:

Menoza kommt zu Lisabona an, woselbst er Auto di Fé, und ein Stier-Gefechte mit ansieht, reiset nach Spanien, findet wenig von Christentum, aber um so viel mehr Aberglauben und Bosheiten in Madrit. Er spricht mit einem frommen Mönche, ihm wird von Räufern nachgestellt, kommt in Saragossa an, und hört wunderliche Dinge von der Inquisition.

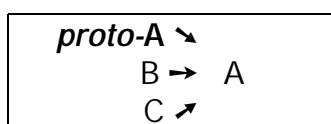
*X. Brief*

Mein Herr!

Den 10 Aug., also nach Verlauf 7. Monate [...] und den letzten Tag gedachten Monats lieffen wir glücklich in den Fluß Tajo ein, zu der Portugiesischen Haupt-Stadt Lisabona (Pontoppidan: 151).

Además de la presencia de la obra del danés, percibimos a lo largo del texto de Lenz la de otras voces. En numerosas ocasiones el autor alude a textos de las Sagradas Escrituras, a clásicos de Horacio y Virgilio o a obras de autores contemporáneos, como Wieland.

Podríamos establecer una jerarquización de hipotextos dentro de la obra de Lenz: de un lado el que da nombre a la pieza y que marca de forma determinante su tema y argumento (*proto-A*), de otro los demás textos de la Biblia, etc. Utilizando los términos de M. Lindner (Cf. cap. 4.3.2.2. *Referencia a un texto concreto vs. Referencia al sistema*, de la primera parte de este trabajo) estamos ante un caso que podríamos considerar *intermedio*, en el que todos los hipotextos aparecen yuxtapuestos, aunque podamos establecer también una jerarquía según su grado de invasión del hipertexto. Es decir, en el texto A encontramos referencias *directas* a los hipotextos (*proto-A*, B, C...), si bien cada uno de ellos tiene un peso distinto dentro de A, siendo el predominante el texto *proto-A*:





### 2.1.2. ARGUMENTO

El argumento de la obra de Lenz podría resumirse como sigue: el príncipe cumbano Tandi, de viaje por Europa, recalca en casa de un oficial del ejército alemán, ya retirado, con quien ha realizado una parte del viaje. Durante su estancia se enamora de Wilhelmine, hija del capitán, que estaba siendo cortejada por Camäleon, un conde de la ciudad de Dresden, alojado también por un tiempo en casa del ex-oficial y casado en realidad con una condesa española, Donna Diana. Finalmente la joven se decide por el joven príncipe y contraen matrimonio.

La visita de un antiguo amigo del capitán traerá la desgracia sobre la casa: descubrirá que el príncipe y Wilhelmine son hermanos y su unión, por lo tanto, incestuosa. Después de muchas peripecias, por fin llegará a saberse la verdad: que la joven esposa y la condesa española fueron intercambiadas al poco de nacer, de modo que Wilhelmine es en realidad hija del conde español Aranda Velas y el príncipe Tandi y Donna Diana, hermanos e hijos a su vez del ex-capitán del ejército y su mujer. De este modo, con el restablecimiento del orden y la felicidad de todos concluye esta que podríamos considerar auténtica comedia de enredo.

### 2.1.3. GÉNESIS DE LA OBRA

Las primeras referencias del autor a su elaboración del *Menoza* aparecen ya en su ensayo *Nur ein Wort über Herders Philosophie der Geschichte*. Fue Goethe quien, como en otras ocasiones, proporcionó a Lenz el editor para la obra: "Er ist es, der meine Stücke, die ich ihm zu einer unschuldigen Ergötzung in der Handschrift zugeschickt, ohne mein Wissen und Zutun der Welt mitgeteilt" (Lenz, 1966-67: 414).

Lenz debió de concebir la idea de escribir *Der neue Menoza* en 1773. Parece corroborar esta hipótesis el hecho de que en la escena 7/1 se haga referencia a una obra de Wieland aparecida en mayo de 1772, *Der goldne*

*Spiegel oder die Könige von Scheschian*<sup>21</sup>. Lo cierto es que la primera edición de *Menoza* apareció entre agosto y septiembre de 1774 en Leipzig bajo el título: *Der neue Menoza. Oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi. Eine Komödie*.

#### 2.1.4. RECEPCIÓN

La obra fue acogida de forma desigual. Lenz creyó que no se le había entendido. Llegó a afirmar también que para él ésta era “ein übereiltes Stück, an dem nichts als die Idee schätzbar ist” (Lenz, 1967: 422). De sus otras piezas dramáticas tenía una opinión diferente:

Mein Hofmeister und Soldaten sind von Seiten der Kunst sehr fehlerhaft... Meine andre Stücke sind dramatische noch unbearbeitete Massen. Menoza hat nichts als dramatische Einkleidung (Rosanow, M. N.: *Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode*, 1901 in russischer Sprache. Deutsch v. C. v. Gütschow. Leipzig: Schulze, 1909, citado en Hohoff: 61).

En los primeros meses de 1775, pensó en mejorar la obra. En abril escribe a Lavater, diciéndole: “ich arbeite gegenwärtig an einer neuen Auflage meines Menoza mit sehr wesentlichen Verbesserungen” (Lenz, 1967: 421). En una carta a Herder, fechada en agosto de 1775, se lamenta por la mala acogida que tuvo la obra y la inconveniencia de alguna escena:

Ach, wie ich meinen Menoza aus dem Innersten meines Schanks wieder hervorlangte und Gott dankte! Denn ich war mutlos, daß ich ihn geschrieben, und er nicht erkannt worden war. Auch Fromme wenden ihr Antlitz von mir, dacht ich. Ich verabscheue die Szene nach der Hochzeitsnacht. Wie konnt ich Schwein sie auch malen! (Hohoff: 61).

En julio de 1775 se había publicado su *Rezension des Neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt*. Consciente de lo inusual de ser el autor quien reseña su propia obra, justifica este paso en los siguientes términos:

Alles fordert mich dazu auf, die gänzliche Vernachlässigung, und darf ich's sagen stillschweigende Gleichgültigkeit oder vielmehr Mißbilligung derer, die ich als den edlern Teil desselben vorzüglich verehere, auf der einen; der Mißverstand, das falsche schielende Lob, der ungegründete Tadel gewöhnlicher Kunstrichter auf der andern Seite (Lenz, 1966-67: 414).

---

<sup>21</sup> Eso mismo opina M. Luserke: “Die Komödie [...] wurde aller Wahrscheinlichkeit nach 1773 geschrieben. Vor 1772 kann sie jedenfalls nicht entstanden sein, da im Stück Wielands Roman *Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian* genannt wird, der 1772 erschienen ist” (Luserke: 55).

A pesar del desencanto (y del despecho) que se desprende de estas palabras, Lenz confiesa que la reacción del público no le sorprendió:

Mich wunderte der Kaltsinn im geringsten nicht, mit welchem das Publikum meinen Menoza aufgenommen: jedermann sieht leicht ein, daß ich mir nichts Gelinderes von demselben gewärtigen konnte (Lenz, 1966-67: 415).

Lenz toma la determinación, como decíamos antes, de introducir algunos cambios en una nueva versión en la que se supone estaba trabajando y que algunos de sus amigos le desaconsejaban. Quiere crear dos nuevos personajes a partir del algo bicéfalo Magister Beza y esclarecer los hechos que llevan a la catástrofe final, a fin de hacerla comprensible para el espectador. Para él había sido un error no haber expuesto la trama de una forma más clara, facilitando así la comprensión del conjunto.

Deutlicher hätt' ich in der Erzählung der Umstände sein können [...]. Indessen ist das in der Tat ein Fehler, den ich mir anrechne und der der Katastrophe im vierten Akt viel mehr Licht und Wahrheit würde gegeben haben (Lenz, 1966-67: 418).

Sin embargo, tal cambio habría acarreado otros aspectos que le disgustaban, como introducir lo que sería un elemento narrativo en escena. La obra habría ganado en claridad argumental, pero, como confiesa el propio autor, él odiaba todo lo narrativo en escena. En efecto, su carácter narrativo era precisamente uno de los aspectos que aborrecía de los dramas franceses. La presencia del autor en ellos resultaba según él tan evidente, que daban la impresión de estar a caballo entre el drama y la épica: "und das ist das Ärgste, was man aus einem Stück nach Hause tragen kann" (Lenz, 1966-67: 354). ¡Cómo habrían de cambiar las cosas con la llegada de Brecht al panorama teatral alemán!

Por otro lado, Lenz no quería facilitarle la tarea al espectador, sino darle algo de trabajo: "Ich möchte immer gern der geschwungenen Phantasei des Zuschauers auch was zu tun und zu vermuten übrig lassen, und ihm nicht alles erst vorkäuen" (Lenz, 1966-67: 418). Sea como fuere, de esa versión que supuestamente enmienda los fallos de la anterior y a la que se refiere Lenz en su *Rezension*, no ha quedado rastro.

Otra de las críticas que se hicieron a la obra afectaba al cúmulo de situaciones límite a que se veían expuestos los personajes, lo que en opinión de algunos, mermaba la *verosimilitud* de la acción, otro de los mandamientos del

teatro clásico... al menos en opinión de Wieland:

Unsre Dramenschreiber haben das Romantische zu sehr in unsre Schauspiele gebracht, als daß wir nötig hätten, unsre Lustspiele so unwahrscheinlich zu machen, als wir das Trauerspiel wahrscheinlich zu machen suchen (Lenz, 1966-67: 677-678).

Lenz respondería a estas palabras con un argumento heredado de la tragedia clásica y que para él representa uno de los principios de su dramaturgia: las desgracias nunca vienen solas. El hecho de exponer a sus personajes a situaciones ante las que un carácter débil sucumbiría, obedece a un deseo de mostrar la debilidad del ser humano ante los designios de Dios o del destino. Y paradójicamente la evidencia de esa fragilidad no está en absoluto reñida con la verosimilitud, como afirma Lenz en *Über die Veränderung des Theaters im Shakespear* (1776):

Der große Wert einer dramatischen Ausarbeitung besteht also immer in Erregung des Interesses, Ausmalung großer und wahrer Charaktere und Leidenschaften, und Anlegung solcher Situationen, die bei aller *i h r e r N e u h e i t* nie unwahrscheinlich noch gezwungen ausfallen (Lenz, 1966-67: 364).

La anterior mención a Wieland aquí no es en absoluto gratuita: los dos autores eran íntimos enemigos, unidos por una estrecha rivalidad que ambos alimentaban con mutuas descalificaciones a la menor ocasión. Para Wieland la lectura de *Menoza* no debió de ser plato de gusto: en varios momentos de la obra aparecía retratado de forma –todo hay que decirlo– nada favorecedora.

Las críticas del despechado Wieland tras la aparición de *Menoza* no se hicieron esperar: en ellas venía a cuestionar que la obra fuera una comedia. Para él se trataba más bien de un “Mischspiel”, algo a caballo entre el “Lustspiel” (o comedia) y el “Trauerspiel” (o tragedia), y para un acérrimo defensor de la preceptiva aristotélica como era él, toda obra dramática que no se ciñera al corsé aristotélico no merecía ese nombre.

Contra esa crítica reacciona Lenz en su *Rezension*, defendiendo la mezcla de lo trágico y lo cómico, y revisando el concepto de comedia:

Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung die für jedermann ist. Tragödie ist nur für den ernsthaften Teil des Publikums. [...] Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. [...] Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, [...] ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist (Lenz, 1966-67: 418 y s.)

Si mala fue la reacción de Wieland ante la publicación de *Menoza*, iguales

o peores fueron sus críticas con motivo de la aparición ese mismo año de las *Anmerkungen übers Theater*:

Der Verfasser der *Anmerkungen übers Theater* mag heißen wie er will, traun! der Kerl ist'n Genie, und hat bloß für Genien, wie er ist, geschrieben, wiewohl Genien nichts solches nötig haben. [...] Fürs Publikum ist so was freilich nicht. Wie soll es dem Genie seine Rätsel *erraten?* oder *ergänzen*, was der geheimnißreiche Mann nur halb sagt? oder ihm in seinen Gemssprüngen von Klippe zu Klippe nachsetzen? [...] Ein solch Büchlein, so klein es ist, den Lesern, die keine Genien sind, verständlich zu machen, [...] müßte man ein Buch in Folio schreiben (Lenz, 1966-67: 648-649).

Tal vez contra él, y contra todos los teóricos encerrados en la miopía de sus propios sistemas, vayan dirigidas las palabras del bachiller Zierau en la escena 6/II de *Menoza*: "er hat den Fehler aller Deutschen, er baut sich ein System und was dahinein nicht paßt, gehört in die Hölle" (Lenz, 1967: 339).

La frialdad y la indiferencia del público marcaron la recepción de esta obra. El reconocimiento seguía sin llamar a la puerta de nuestro joven autor.

## 2.2. EL TEXTO A': *DER NEUE MENOZA ODER GESCHICHTE DES KUMBANISCHEN PRINZEN TANDI*, CHRISTOPH HEIN (1974)

Dos siglos después de que Lenz concibiera su comedia sobre el motivo y el personaje originales de E. Pontoppidan, resucita Hein para la escena *Der neue Menoza*, estrenada en Schwerin en 1982. El legado literario alemán fue, como ya se mencionó en la *INTRODUCCIÓN*, una fuente de inspiración y/o válvula de escape para muchos autores alemanes. En el caso de los escritores de la RDA ese recurso a la herencia literaria se ha interpretado siempre como un intento de entroncar con un pasado clásico, del que se había proclamado única heredera la RFA, y legitimarse a sí mismos frente a los que denunciaban la existencia del Estado socialista alemán.

Más allá de estas interpretaciones en función de coordinadas extraliterarias, hay que señalar que no era la primera vez que en la RDA se apelaba a la herencia literaria alemana. Ni tampoco era la primera recuperación para la actualidad del *Sturm-und-Dränger* Lenz. Con su versión de 1950, Brecht consiguió hacer accesible al gran público la obra *Der Hofmeister*, si bien marcada por su propia lectura del motivo de la castración del intelectual. H.

Kipphardt, que en 1957 había pasado ya a la vecina República Federal, elaboró también una versión de *Die Soldaten* en 1968, en la que subraya la crítica contra la nobleza.

Esta “Lenz-manía” perduraría prácticamente hasta nuestros días, en forma de numerosas obras que, o reelaboran el material literario creado por Lenz o bien se inspiran en la figura y en la biografía de este autor alemán. Tal es el caso de: *Lenz* (1973), novela de Peter Schneider que reconstruye y actualiza la narración de Büchner de 1839, o también *Lenz oder die Empfindsamen* (1985-86), de H. Ullrich Wendler y *Vögel die verkünden Land. Das Leben des J. M. R. Lenz* (1985), de Sigrid Damm, obras a las que aludimos ya en las primeras páginas de este trabajo.

La reelaboración de *Der neue Menoza* rescata del olvido una obra de Lenz injustamente menospreciada en favor de *Der Hofmeister* o *Die Soldaten* y contribuye a, como señala el crítico A. Roßmann: “einem Stück nach über zweihundert Jahren den Weg auf die Bühne zu ebnen” (Hammer: 245). Ese afán en cierto modo “justiciero” y el desafío que sin duda supone internarse en un terreno aún inexplorado son los factores que tal vez llevaron a Hein a reelaborar el *Menoza*, consciente por otra parte de la posibilidad de ser medido por el rasero de la versión brechtiana de *Der Hofmeister*. B. Greiner reconoce la dificultad que entraña hacer una versión de un clásico como Lenz, siguiendo los pasos de Brecht:

Ein Stück von Lenz zu bearbeiten, [...] verkündet einen eigenen Anspruch: nicht zu fürchten, an Brechts programmatischer Bearbeitung des *Hofmeister* aus dem Jahre 1950 gemessen zu werden (Hammer: 200).

Lenz es en muchos aspectos el modelo literario de Christoph Hein, no sólo en obras concretas, como es el caso de *Menoza*, sino en la forma de entender el teatro. En diversas ocasiones Hein se ha declarado continuador de su concepción dramática:

Lenz ist für mich sehr wichtig und war es auch damals schon, die Lenzsche Dramatik, die bedauerlicherweise dann abgebrochen wurde mit dem 19. Jahrhundert. Es gibt noch Büchner, das ist für mich so etwas wie ein Glanzstück der Lenzschen Dramatik und Dramaturgie (Hammer: 15).

Das ist eine Dramaturgie, die ich immer geschätzt habe. Die wurde in Deutschland immer wieder unterbrochen – für mich ist da, zeitlich, an erster Stelle Lenz, dann der große Büchner zu nennen. In den zwanziger und dreißiger Jahren gab es dann mehrere, die das

immer wieder versucht haben, Fleißer, Brecht... Das ist schon eine große deutsche Tradition (Arnold, 1991a: 82).

Sin embargo, si como afirma M. Linzer, Hein comparte con Lenz el mismo concepto de comedia, ¿por qué todos los cambios que opera sobre la obra de Lenz parecen contradecir esta idea? A continuación estudiaremos cuáles son esos cambios y en qué modo afectan a la obra literaria. Para ello seguiremos el esquema de análisis que presentamos en la *INTRODUCCIÓN* de este trabajo, basado en la distinción de aspectos formales y semánticos dentro de toda transposición.

### 3. ESTUDIO INTERTEXTUAL DE LAS OBRAS

#### 3.1. ESQUEMA DE ANÁLISIS

	plano formal (convenciones de género, lenguaje, estructura, estilo, extensión del texto)		plano temático (argumentos, motivos, personajes)	
reproducción	<ul style="list-style-type: none"> <li>-ruptura de las tres unidades</li> <li>-mezcla de elementos tragicómicos</li> <li>-estructura en cinco actos</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>-crítica de las costumbres europeas</li> <li>-componente de crítica social/socialista</li> </ul>	
variación	<p style="text-align: center;">A</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- desigual nº de escenas/acto</li> <li>- extensión desigual de escenas</li> <li>- ruptura de la linealidad temporal (<i>Kinodramaturgie</i>)</li> <li>- ritmo irregular de la acción</li> <li>- excursos teórico-filosóficos</li> <li>- alusiones a personajes contemporáneos (p.ej. Wieland)</li> <li>- final 1774</li> <li>- lenguaje fragmentario</li> <li>- recursos de la <i>commedia dell'arte</i> – técnica de suspense</li> <li>- talante lúdico</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- cuatro escenas por acto</li> <li>- extensión más menos homogénea</li> <li>- linealidad narrativa en la acción (eliminación de la <i>Kinodramaturgie</i>)</li> <li>- eliminación de excursos teórico-filosóficos</li> <li>- actualización de alusiones</li> <li>- final Weinhold</li> <li>- eliminación del suspense en la acción</li> <li>- talante correctivo (poco lúdico)</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- exaltación del buen salvaje</li> <li>- crítica de la familia burguesa</li> <li>- conflicto edípico</li> <li>- el hijo pródigo</li> <li>- la religión</li> <li>- el sexo</li> <li>- violencia escénica</li> <li>- Magister Beza/Herr von Zopf</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- personajes con caracteres más marcados</li> <li>- fusión de Beza y von Zopf</li> <li>- desaparición del administrador</li> </ul>

#### 3.2. ASPECTOS POÉTICO-FORMALES EN A

A continuación estudiaremos los diferentes elementos recogidos en la tabla anterior, clasificados según su naturaleza formal o temática y analizando en primer lugar el texto de Lenz (A) y después el de Hein (A').

### 3.2.1. EXCURSO INTRODUCTORIO: LA DRAMATURGIA DE LENZ

Es indudable que Lenz se adelantó a su época, tanto en la temática de su obra como en su concepción teatral. Sus teorías dramáticas aparecen recogidas en diversos escritos: *Anmerkungen übers Theater* (1774), *Über die Veränderung des Theaters im Shakespear* (1776) o también su propia reseña de *Menoza* (1775). Para C. Hohoff las *Anmerkungen* constituyen la dramaturgia del *Sturm und Drang* y se sitúan “ein Schritt hinaus über Lessing, aber auch hinaus über den Idealismus Weimars, ein Vorläufer des modernen Theaters” (Hohoff: 32).

En todos esos escritos, Lenz lleva a cabo una revisión de los presupuestos de la poética aristotélica, que a la sazón había vuelto a imponerse de mano del teatro francés. Lenz cuestiona el principio de la mimesis y la regla de las tres unidades, ensalzando además el valor de la comedia, frente a la tragedia, o incluso la mezcla de ambas: la tragicomedia. Veamos detenidamente cada uno de estos aspectos, que por otro lado tendrán enormes repercusiones en la estructura formal del texto A’:

#### a) Mimesis vs. poiesis – el talento creador del genio

El siglo XVII había significado la valoración del talento personal del escritor –Lope era llamado Príncipe de los Ingenios– por encima de cualquier preceptiva poética. La Ilustración marcó en toda Europa una vuelta a las normas y preceptos clásicos. La literatura en su doble faceta de utilidad y deleite debía ser en primer término una *imitación* de la naturaleza. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII se empezó a valorar de nuevo el genio con independencia de normas poéticas: el *Sturm und Drang* aboga por la autonomía del poeta frente a las normativas.

Un concepto clave de esta corriente es el de *Genie*, el talento creador, que O. Mann define en los siguientes términos:

Mit Genie bezeichnete man im durchschnittlichen Sprachgebrauch nur die angeborene Gabe der Phantasie, durch die dem Dichter eine eigne Welt poetischer Anschauung gegenwärtig wurde und durch die er sie auch gegenwärtig machte (Mann: 187).

El concepto de *Genie* abarca una vertiente cognoscitiva, como forma



especial de conocimiento (o de revelación), casi intuitivo, y una faceta más artística, como disolución de la frontera entre naturaleza y arte. Ese carácter instintivo parece apuntar ya en la definición que da Lessing del talento: “das Vermögen, die Kunst intuitiv richtig zu wissen und zu bilden” (Mann: 189). En tanto que don natural y divino, el genio tiene un claro componente religioso, en lo que percibimos evidentes resonancias pietistas. Para Hamann, contrario al racionalismo ilustrado, todo conocimiento verdadero era *genial*, es decir, adquirido por intuición. Hamann advierte además lo que luego confirmarán Herder, Lenz y Klinger: cuando no hay reglas que predeterminen una creación literaria, es el genio quien la produce. En la definición de Lenz del genio percibimos esa visión intuitiva del conocimiento:

Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden (Lenz, 1966-67: 336).

Tradicionalmente se ha considerado la imitación como la esencia de la poesía. Aristóteles dedicó el libro cuarto de su *Poética* a examinar el procedimiento de la mimesis. En lo fundamental Lenz no discrepa del griego, si bien matiza: la creación es algo más que mera recreación, es un impulso *genial*. Para Lenz,

Die Poesie scheint sich dadurch von allen Künsten und Wissenschaften zu unterscheiden, daß sie diese beiden Quellen [Nachahmung – Anschauung] vereinigt, alles scharf durchdacht, durchforscht, durchschaut – und dann in getreuer Nachahmung zum andernmal hervorgebracht (Lenz, 1966-67: 337-338).

Lessing opinaba que los frutos que había dado el teatro antiguo eran insuperables, de modo que la literatura postclásica estaría condenada a la eterna imitación: “der Dichter [...] konnte hier nur schon Gegebenes original erfüllen und variieren” (Mann: 187) ...eterna repetición, crisis de la originalidad... de forma sorprendente se cierra de nuevo el círculo y volvemos al futuro, a las teorías de la intertextualidad más modernas. Y descubrimos que el tema de este trabajo no es otro que la propia esencia de la literatura.

Lenz distingue dos tipos de imitación: la puramente mecánica y la creadora, en la que interviene el genio del artista. Además concede un valor determinante a cuál sea el objeto de la imitación: bien el ser humano o bien su

destino; ahí ve Lenz la razón última de que existan dos grandes tipos de dramas: el de los franceses (Corneille, Voltaire...) y el de los ingleses (Shakespeare). Mientras que éstos se independizan de la preceptiva aristotélica, los primeros siguen escrupulosamente sus reglas.

### b) Las unidades... ¿qué unidades?

La influencia de la filosofía de Herder a lo largo del siglo XVIII fue clave para el desarrollo de nuevos presupuestos literarios. Uno de sus pilares fundamentales es la valoración de cada fenómeno histórico en función de la época y el lugar en que se produce, de modo que lo que había sido válido en la Antigüedad clásica, no tenía por qué serlo en su época. Y esto es aplicable también a la regla de las tres unidades, que responde a unas circunstancias concretas que se daban en el teatro griego clásico, como apunta W. Hinck: "Die Einheiten waren mithin organisch auf dem 'Boden' griechischer 'Simplicität' gewachsene Ergebnisse der dortigen Lebens- und Theaterverhältnisse, nicht Kunstdoktrin" (Hinck: 125).

Herder considera que la práctica teatral *precede* a las reglas de la poética, y no a la inversa. Del mismo modo, Lenz se distancia de cualquier normativa poética que trate de imponerse al genio creador. Sobre los sistemas estéticos que se inventan los poetas, afirma en las *Anmerkungen*:

[...] es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist (Lenz, 1966-67: 342)<sup>22</sup>.

La particular cruzada de Lenz contra las tres unidades se extiende tanto a su obra teórica como literaria (también en *Der neue Menoza*). En sus *Anmerkungen* podemos leer: "Was heißen die drei Einheiten? hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die e i n e bleiben" (Lenz, 1966-67: 344). Y en *Über die Veränderung des Theaters im Shakespear* afirma que las tres

---

<sup>22</sup> Prácticamente estas mismas palabras se reproducen en la ya mencionada escena 6/II de *Menoza*, donde el maestro Beza, el bachiller y Tandi discuten acerca de las lacras del continente europeo. Cuando el bachiller Zierau alude a pasados "goldenen Zeiten", el príncipe Tandi le responde: "die stecken nur im Hirn der Dichter und Gott sey Dank" (Lenz, 1967: 340).

unidades no sirven de nada si no hay detrás un talento creador que les dé una forma original, "origenial": "wenn Maß, Ziel und Verhältnis nicht in der Seele des Dichters ist, die drei Einheiten werden es nicht hereinbringen. Hier eben ruhen die Geheimnisse der Kunst" (Lenz, 1966-67: 368).

En el sentimiento está el germen de la creación literaria. Significativamente, en el *Lenz* de Büchner encontramos un pasaje en el que el autor formula ese mismo credo literario por boca de Lenz:

Ich verlange in allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen (Büchner: 14).

*Der neue Menoza*, como el resto de las obras conocidas de este autor, es la puesta en práctica de estos transgresores presupuestos artísticos; no hay en ella **unidad de lugar**: los escenarios son entre otros, la residencia de los von Biederling en Naumburg (el jardín, la habitación del príncipe Tandi y la casa del jardín) y las ciudades de Dresden o Leipzig. Los saltos entre unos y otros son continuos, los espacios abiertos se alternan con los cerrados. M. Luserke manifiesta nuestra misma opinión:

Erst der Regelverzicht treibt das kritisch-emanzipative Bewußtsein hervor. Demzufolge verzichtet Lenz auch wieder auf die Beachtung der klassischen drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung. Insbesondere die Einheit des Orts wird schon in der Ortsangabe auf der Titelseite des Stücks karikiert, "der Schauplatz ist hie und da" (Luserke: 59).

Tampoco encontramos **unidad de tiempo**: sólo en tres escenas se dan referencias de carácter temporal, 1/II ("Nacht und Mondschein im Garten"), 2/IV ("Es ist Dämmerung") y 4/IV ("Es ist stockdunkel"), pero ninguna de ellas evidencia una evolución cronológica. Las referencias temporales que sí revelan el discurrir del tiempo, proceden por lo general –como no puede ser de otra forma en el teatro– de alusiones indirectas por boca de los personajes. Algunos ejemplos: en la escena 1/III el señor von Biederling comunica al conde Camäleon que Wilhelmine y el príncipe Tandi llevan casados tres días. Y sabemos que desde el comienzo de la obra hasta la llegada de von Zopf a casa de los von Biederling en la escena 3/III transcurren varias semanas, porque previamente el capitán anuncia a su mujer la visita: "über einige Wochen krieg ich noch einen Gast, auf den Du Dich wohl nicht versiehst" (3/I).

Por último, en la escena 9/III, que se desarrolla en un café de Leipzig, hay otra referencia temporal, que sin embargo parece ser una más de las varias incoherencias que salpican la obra. El señor von Biederling interroga sobre el paradero de su hijo al hombre que regenta el café, quien le informa: "Ja es ist ein eigener Hecht, wir haben hier viel gehabt, aber von der Espece nicht. Da war einer, der hundert tausend Gulden hier jährlich verzehrt hat" (Lenz, 1967: 362). Según este testimonio, el príncipe Tandi llevaría varios años ausente de la casa paterna dilapidando su inmensa fortuna.

Y por último tampoco cabe hablar de **unidad de acción**, como tendremos ocasión de ver en el apartado referido a los aspectos temáticos de esta obra.

### c) Comedia vs. tragedia

Lenz cuestiona la división tradicional entre tragedia y comedia, en función de los contenidos de una y otra (acciones y personajes respectivamente). Para Lenz la diferencia entre comedia y tragedia es otra:

Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten. [...] Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie *e i n e S a c h e*, einer Tragödie *e i n e P e r s o n*. [...] Im Trauerspiele aber sind die Handlungen um der Person willen da. [...] In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen Teil dran nehmen welche ich will. Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch. Ein Unding, eine oratorische Figur, eine Schaumblase (Lenz, 1966-67: 359, 361).

Ya hemos visto cómo Lenz defendía la mezcla de lo trágico y lo cómico, y las acusaciones de que fue objeto por ello (Cf. apartado 2.1.4. *Recepción*), de modo que no abundaremos más en este aspecto.

### 3.2.2. ESTRUCTURA DEL TEXTO A

La transgresión de las reglas clásicas que domina los planteamientos artísticos de Lenz se extiende al anárquico reparto de escenas a lo largo de los cinco actos de esta obra, como refleja la siguiente tabla:

A					
actos	I	II	III	IV	V
nº de escenas	7	7	13	6	3

Por otra parte, la forma de representar la acción no es lineal. Las escenas resultan un tanto inconexas, se producen constantes cambios de lugar, como ya hemos visto. Parece que en vez de estar presenciando una obra de teatro, estuviéramos viendo una película. Los cortes, los saltos, los *flash-backs* alimentan una dinámica narrativa rupturista, más propia del siglo XX, y una clara tendencia a lo cinematográfico. Hein también ha reparado en este rasgo inconfundible de la obra de Lenz: "Theaterszenen von wenigen Zeilen [...]. Man kennt dies als Büchnersche Dramentechnik, oder bezeichnet es –vollends anachronistisch– als Kinodramaturgie" (Hein, 1987b: 94).

Al término de su lectura, da la impresión de ser una obra un tanto "deshilachada", tal vez, como temía el propio Lenz, apresurada. Sin embargo ese ritmo sismográfico de subidas y bajadas responde de manera coherente a su aversión por la presencia de cualquier elemento de continuidad narrativa dentro del teatro, como confesaba en sus *Anmerkungen*.

Pero la irregularidad no afecta sólo al número de escenas por acto, sino también a la longitud de cada una de ellas, desde unas pocas líneas hasta varias páginas. Entre las primeras están las escenas 4/I, 6/I y 12/III, escenas "inacabadas", muy en consonancia con un rasgo de lenguaje al que nos referiremos más adelante. M. Luserke se refiere a ellas como "microescenas" que, marcadas por su "Symbolik der stummen Handlung" (Luserke: 71), precisan de acotaciones aclaratorias.

Si la forma en que se presenta la acción no es lineal, el ritmo con que ésta discurre tampoco lo es: hay escenas que ralentizan y empantanán la acción y que en cierta forma quedan fuera de lugar. Se trata de los excursos teórico-filosóficos desarrollados en las escenas 7/I, 6/II y 2-3/IV. La inclusión de digresiones teóricas no es original de Lenz: en otras obras del *Sturm und Drang*, como en la programática *Das leidende Weib*, de Klinger también está presente. Y el Lenz de Büchner revela igualmente esos rasgos.

Todas esas escenas tienen como marco la habitación del príncipe en casa de los von Biederling. En la primera de ellas, Lenz analiza la contribución de la literatura a la mejora del ser humano a través de una sátira burlona e incisiva de la figura de Wieland. La reflexión más netamente filosófica corresponde a la

escena 6/II, en la que Lenz hace apología de la moral del trabajo y cuestiona los presupuestos de la Ilustración.

Las dos últimas escenas de la obra giran en torno a las tres unidades aristotélicas en el teatro y la legitimación del teatro de marionetas<sup>23</sup>. El bachiller Zierau, acérrimo defensor de la regla de las tres unidades y de la ortodoxia poética, discute con su padre acerca de la esencia del teatro:

Es giebt gewisse Regeln für die Täuschung, das ist, für den sinnlichen Betrug, da ich glaube das wirklich zu sehen, was mir doch nur vorgestellt wird. [...] dahin gehören vornehmlich die so sehr bestrittenen drey Einheiten, wenn nemlich die ganze Handlung nicht in Zeit von vier und zwanzig Stunden aufs höchste, an einem bestimmten Orte geschieht, so kann ich sie mir nicht wohl denken und da geht denn das ganze Vergnügen des Stückes verloren (2/V).

Por su parte el padre, menos conservador que su hijo, es partidario del teatro de títeres, muy denostado en aquel entonces y al que Lenz era muy aficionado<sup>24</sup>. M. Luserke ha reparado también en el “intercambio de papeles generacionales” entre padre e hijo:

Damit nimmt der Sohn, in auffälliger Verkehrung der Generationsverhältnisse –der Sohn wird zum Fürsprecher traditionaler Positionen, der Vater Sachwalter rezeptiver Unbekümmertheit, worin man durchaus ein Sturm-und-Drang-Motiv erkennen kann– den zentralen Begriff der Geschmacksdebatte des 18. Jahrhunderts auf. [...] Der junge Zierau ist Vertreter einer normativen Ästhetik und Poetik, die in Gottsched ihren bekanntesten Verfechter gefunden hatte und die für Lenz stets Gegenstand vehementester Kritik gewesen ist. [...] Lenz treibt damit seine Aufklärungskritik im *Neuen Menoza* ins Groteske und führt dadurch zugleich die schon bei den Zeitgenossen gängige Verharmlosung des Sturm und Drang als Generationsproblem ad absurdum, der *junge* Zierau ist der in Aufklärungszitaten Denkende, und der Vater der Rebell (Luserke: 68, 70).

Harto de la insistente actitud de su hijo, le dice: “Ich will dich bedreymaldreyen” (Lenz, 1967: 381) y le enseña así su particular regla de las tres unidades: el trabajo elevado al cubo, la apoteosis de la moral protestante-pietista de glorificación del trabajo. Esto no debe sorprendernos: el mismo Lenz veía en el trabajo una posibilidad de lograr su ansiada estabilidad emocional.

Como elemento esencial de la obra, hemos de detenernos brevemente en

---

<sup>23</sup> Según M. Luserke: “Die Zivilisationskritik des *Neuen Menoza* erfaßt die dramatischen Standards der Zeit, die keine angemessene Sprache und Struktur der Kritik erlauben, – darin ist eine zentrale Funktion der Puppenspieldiskussion im Stück zu sehen” (Luserke: 56).

<sup>24</sup> Wieland creyó oír a Lenz por boca del alcalde: “So sehr auch der Verfasser in der Person des Bürgermeisters aller Kritik und aller Regeln spottet” (Lenz, 1966-67: 677), acusación que Lenz rebatió en su *Rezension*: “Herr Wieland irret sich, wenn er glaubt, daß ich in keiner anderen Maske auftreten könne, um unsre heutige theatralische Kunst lächerlich zu machen, als der des Bürgermeisters in Naumburg” (Lenz, 1966-67: 417).

analizar la escena final del texto A. En la versión publicada en 1774, *Der neue Menoza* acaba con esta escena entre el alcalde y su hijo a la que nos acabamos de referir.

No deja de ser sorprendente que una obra que ha tocado temas de un alto contenido trágico como el incesto, el adulterio o el parricidio, concluya de la mano de dos personajes secundarios y con un tema más bien marginal. Da la impresión, al leer el final, de que falta, como en los fuegos artificiales, una traca final, un remate que esté a la altura del texto que le precede... ¿otra manifestación más de lo precipitado de la obra?

Sin embargo, R. Daunicht llama la atención acerca de la existencia de otra escena final, recogida por K. Weinhold en su *Dramatischer Nachlaß von J. M. R. Lenz*, publicado en 1884. Se ha barajado la posibilidad de que esa escena hubiera surgido con posterioridad a la edición de 1774 y que fuera a formar parte de una posterior reelaboración de la obra, que no llegó a cristalizar. Así lo cree M. Luserke: "Unter dem Druck öffentlicher und privater Kritik dachte Lenz schließlich an eine Umarbeitung des Stücks. Von diesen Plänen ist nur die Schlußszene erhalten geblieben" (Luserke: 58). Sin embargo, por sus características, esta escena final –que nosotros llamaremos "final Weinhold"– no puede responder a una mejora *posterior*: Lenz no quería que el tono de la obra cambiara repentinamente de cómico a trágico. Además él ya había "suavizado" los finales en otras obras suyas, siguiendo tal vez los consejos de sus amigos, aspecto éste que se ha criticado en más de una ocasión: los finales al más puro estilo de la tragedia burguesa *à la* Lessing. No hay problema, por grave que sea, que no pueda solucionar el feliz matrimonio de los protagonistas. El rencor, la venganza, la maldad nada pueden frente al poder omnímodo de la bondad y la filantropía... esos finales felices, apoteosis algo sentimentaloides de la capacidad de entendimiento del ser humano, son característicos también de otros autores del *Sturm und Drang*, como lo es ese afán conciliador y fraternal, con una tímida vocación reformadora, que no revolucionaria.

Por todo ello Daunicht deduce que esa escena final no puede ser sino *anterior* a la versión definitiva publicada en 1774. En el final Weinhold el conde, agonizante, se arrepiente de todas sus tropelías. A su lado, Diana –satisfecha ya

su sed de venganza— cura las heridas que ella misma le ha causado, mientras él le confiesa que, a pesar del cariño que le profesa, es a Wilhelmine a quien ama. Y no sólo eso: también le ruega que la traiga a su presencia. Ella, aún boquiabierta por semejante desfachatez (“Sind das Anschläge eines Rasenden? Nein mein Freund! zu sehr durchgedacht! zu sehr überlegt! dein Kopf ist in unvergleichlicher Ordnung”, Lenz, 1967: 425), vuelve a su estatus de furia, le abre la herida y clava sus uñas en ella hasta que se desangra, mientras exclama: “Schrey nun, schrey nun, sodomitischer Hund! Zehn Jahre hab ich zu deinen Lasterthaten die Zähne zusammengebissen und still geschwiegen – aber es wird zu viel!” (Lenz, 1967: 426).

Si nos hemos detenido en el estudio de este final es también, y sobre todo, por la utilización que hará Hein de él, como veremos en su momento.

### 3.2.3. EL LENGUAJE EN EL TEXTO A

Hay una característica en la forma de expresarse los personajes en la obra que llama poderosamente la atención: sólo se articulan de forma fragmentaria. Sus manifestaciones son entrecortadas, inacabadas, repletas de exclamaciones, como demuestran los siguientes ejemplos: en la escena del encuentro entre Wilhelmine y el príncipe (4/I), éste lo más que llega a decir es: “Verzeihen Sie – Ich glaubt’ Ihre Eltern bey Ihnen” (Lenz, 1967: 324), para luego alejarse de nuevo. En la escena 3/II, tan pronto como Donna Diana se entera por una carta que le lee Babet de que su padre ha muerto, exclama: “Todt — schweig stille! — ist er tod? – halts Maul, sag mir nichts weiter” (3/II). Podríamos citar otros ejemplos de esa fragmentación del lenguaje, pero creemos que los ya mencionados son suficientemente ilustrativos.

En opinión de C. Hohoff es éste, y no su componente de crítica social, el rasgo más innovador de la obra. El verdadero hallazgo de Lenz es la forma de unir el lenguaje gestual y pantomímico con el discurso dramático. H. Bosse ha



visto además una vinculación entre la poesía de Klopstock<sup>25</sup> y el lenguaje titubeante de los personajes: “Stammelndes Sprechen, eine Errungenschaft der religiösen Poesie (Klopstock), wird von Lenz ins Drama übertragen und zur charakteristischen ‘beschränkten Mündigkeit’ (Volker Klotz)” (Killy, 1994-vol. 3: 380).

Por otra parte no falta tampoco quien, como O. Mann, percibe de forma negativa esta ruptura con el lenguaje dramático tradicional:

Auch ist seine Sprache nicht natürlich, sondern sturm- und dranghaft stilisiert oder satirisch erfaßte Gesellschaftssprache. Der inneren Bewegung gibt er einen gesteigerten Ausdruck durch Zerreißen des Satzgefüges, Weglassen des Präfixes, synkopierte, apokopierte Formen, durch Wiederholungen, Antithesen, Reduktion auf Kraftworte. Er schreibt die tragische Sprache des Barock, aber entfesselt, oft verstummend in der Jähheit des bloßen Schreis (Mann: 196-197).

Tampoco J. Zenke considera “natural” la forma de hablar de los personajes, que califica de “häufig uneigentliche, erborgte oder zitathafte Sprache” (Hinck: 132). En el Volksstück de los años 1969-70 –especialmente en Kroetz– volvemos a encontrar este lenguaje quebrado, lleno de expresiones, fórmulas vacías y muletillas.

El lenguaje “a borbotones” y la recurrencia de los desmayos como reacción ante situaciones desbordantes están estrechamente relacionados con dos elementos, heredados de la *commedia dell’arte* italiana, que catalizan la comicidad de la obra y condicionan su dinámica: el **factor sorpresa** (“Überrumpelung”) y el **factor engaño** (“Vertauschen”). Por aunar esos dos elementos esenciales de la comedia italiana, la obra de Lenz constituye para Greiner “bürgerliches Lachtheater”. El cúmulo de engaños conduce a la sorpresa por medio del suspense:

Es ist der zweite Grundvorgang der Stellvertretung, der entwertend auf die Überrumpelungen, insgesamt auf den wiedergewonnenen Commedia-dell’arte-Gestus zurückwirkt. Aus Verschiebungen, Vertauschungen, stellvertretenden Handlungen, die ins Extreme getrieben werden, aus Verzerrungen, Ungereimtheiten, wird die Spannung gewonnen, die die Überrumpelung hervorbringt (Hammer: 204).

Los protagonistas se ven desbordados por situaciones imprevistas, lo que

---

<sup>25</sup> Tal similitud no es sorprendente, teniendo en cuenta la admiración de Lenz por Klopstock, a quien consideraba equiparable a Dante y de quien, tengámoslo en cuenta, fue traductor. En su *Rezension* podemos leer: “Die Italiener hatten einen Dante, die Engelländer Shakespearn, die Deutschen Klopstock” (Lenz, 1966-67: 348).

produce un efecto caricaturesco. Ante ese raudal de sobresaltos, la lengua y los sentimientos nobles fracasan. C. Hohoff ve una conexión entre los desmayos (protagonizados generalmente por Wilhelmine) y las frecuentes situaciones inesperadas: "Die Ohnmachten wiederholen sich so häufig, daß die Absicht deutlich wird: Der Mensch wird überrumpelt von Situationen, denen er nicht gewachsen ist" (Hohoff: 61). Para B. Greiner los desmayos son una reacción somática:

Affektäußerungen schlagen in körperliche Reaktionen, Empfindungsimpulse auf die gesamte leibliche Existenz um; die dramatischen Personen werden immer wieder aus einer extremen Gefühlslage in eine andere, entgegengesetzte, gestoßen (Hammer: 203).

En la primera escena de la obra, en la que Wilhelmine se desmaya tras oír al príncipe relatar las penosas circunstancias de su presidio y posterior fuga, hay según Greiner una clara alusión al orgasmo<sup>26</sup>. Tal afirmación nos parece carente de fundamento o cuando menos arriesgada, por muy presente que esté el plano sexual en la obra, como así lo revelan, sin ningún tipo de disimulo, otras escenas.

Hay otro momento en que los desmayos proliferan de forma alarmante, como si de algo contagioso se tratara. Hablamos de la escena 7/II en que Wilhelmine tiene que decidir por fin con cuál de sus dos pretendientes casarse:

WILHELMINE *hält ihn hastig zurück*: Ich liebe Sie.

PRINZ: Sie lieben mich. *ihr ohnmächtig zu Füßen*.

WILHELMINE *fällt auf ihn*: O ich fühls, daß ich ohne ihn nicht leben kann.

[...]

HERR VON BIEDERLING: [...] Prinz! es geht mir wie Ihnen, der Henker holt mir die Sprache und es wird nicht lange währen, so kommt die verzweifelte Ohnmacht auch... *mit schwacher Stimme*: Frau wirst du mich wecken? *fällt hin*

FRAU VON BIEDERLING: Gott was ist... *hinzu*

HERR VON BIEDERLING *springt auf*: Nichts, ich wollte nur Spaß machen (Lenz, 1967: 344).

La casualidad es en las comedias de Lenz, como en todas en general, un elemento fundamental y, como hemos visto, tiene una enorme repercusión en el lenguaje. La casualidad devuelve al hijo que se creía perdido o incluso muerto al hogar. Por casualidad se enteran antes que nadie los recién casados Wilhelmine y Tandi de que son presuntamente hermanos. Por casualidad también acude Donna Diana al baile en lugar de Wilhelmine.

---

<sup>26</sup> "Die Erzählung steht für eine Orgasmusphantasie, und Wilhelmine reagiert körperlich darauf" (Hammer: 203).

Los propios personajes son conscientes del continuo desconcierto a que se ven sometidos, situaciones que ponen a prueba su capacidad de resistencia. El señor von Biederling parece quedarse atónito al enterarse de que su hijo está de vuelta. Aún no sabe que su hijo y el príncipe Tandi son la misma persona: "Ist das Freud oder Leid? — Ha ha, ich merk, ihr wollt mich überrumpeln. Nur heraus mit ihm, ich weiß alles, Zopf hat mir alles gesagt" (6/III).

El otro recurso, el del engaño, afecta tanto a personajes como a hechos. "Immer steht in dieser Komödie etwas für ein anderes", afirma Greiner (Hammer: 203). Y es cierto: en este "mundo al revés" que es la obra todo está trastocado. Lo están los personajes: "Die leitenden Figuren sind nicht sie selbst, sondern vertauscht, maskiert" (Hammer: 203) y también los acontecimientos que van ocurriendo. En efecto, el arrendamiento de la finca, lo es en realidad de la hija del ex-oficial. Lo que prometía ser un baile con la amada acaba luego en violación, de la mujer. El alcalde es más joven de espíritu que su hijo. La madre amantísima que reprocha al marido haberse deshecho del hijo, fue quien cambió a la hija. Von Zopf, que únicamente quiere ayudar, acaba siempre trayendo desgracia. La furiosa Diana, en guerra con los hombres, resulta amar en lo profundo de su corazón al ejemplar más despreciable de todos. Todo es pura comedia.

### 3.3. ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS EN EL PLANO FORMAL A ⇨ A'

¿Cómo adapta Hein la obra de Lenz? ¿Qué cambios introduce y con qué fin? Estética y formalmente, Hein no se aleja mucho de su modelo. La obra de Lenz no es un "motivo", una inspiración abstracta, sino un patrón concreto y casi calcado sobre el que Hein confecciona su obra. No se trata, como ya dijimos en la *INTRODUCCIÓN* de este trabajo, de un mal plagio, de un parecido que se intenta disimular. El contrato intertextual con el original queda testimoniado por el subtítulo: *Eine Komödie in der Bearbeitung von Christoph Hein*. Comparado con la versión que hizo Brecht de *Der Hofmeister*, Hein se mantiene mucho más fiel al modelo, como ha observado M. Linzer:

Hein adaptierte das Stück nicht (wie etwa Brecht mit schöner Unbekümmertheit den *Hofmeister* seinen Zwecken dienstbar gemacht hat), er bearbeitete es mit dramaturgischem Geschick und sprachlicher Delikatesse (Theater der Zeit 9/1982, p. 28).

También para A. Roßmann las modificaciones son eminentemente de naturaleza filológica. Sin embargo, creemos que aun siendo de índole formal los cambios que realiza Hein son más que perceptibles y repercuten de una forma clara y precisa en el conjunto de la obra. Vamos a analizar primeramente cuáles son los cambios de naturaleza formal.

### 3.3.1. REORGANIZACIÓN PERMUTATIVA DEL MATERIAL DRAMÁTICO

Uno de los cambios formales más llamativos es a primera vista de orden cuantitativo-reductivo. Mientras que el texto de Lenz cuenta con 36 escenas, el de Hein se ve reducido a 20, distribuidas a partes iguales a lo largo de los cinco actos de la obra:

A'					
actos	I	II	III	IV	V
nº de escenas	4	4	4	4	4

Decimos "a primera vista" porque podría pensarse que el cambio opera por reducción o eliminación de determinadas escenas. Sin embargo, una lectura contrastiva nos saca de ese error: aunque sí podemos considerar que Hein aumenta o reduce determinadas escenas puntualmente, se trata más bien de una reordenación y fusión de las escenas de su modelo, de forma que en realidad no hay tal reducción, sino una *permutación*, entendida a la manera de Plett (Cf. apartado 4.4.1. de la primera parte de este trabajo). El texto resultante podría considerarse como un collage. El siguiente cuadro trata de reflejar la equivalencia de escenas entre las dos obras. La columna de la izquierda representa la ordenación de escenas en el texto A', en tanto que la de la derecha refleja las escenas del texto A utilizadas en la reelaboración:

CORRESPONDENCIA ENTRE ESCENAS			
A' (Hein)		A (Lenz)	
I	<b>1</b>	1	I
	<b>2</b>	2	
	3	3 + 5	
	4	4	
II	5	6 + 7 + 1/II + 2/II	II
	6	3 + 2/III	
	7	4	
	<b>8</b>	5 + 7	
III	<b>9</b>	6	III
	10	1 + 5	
	<b>11</b>	3 + 6	
	<b>12</b>	4 + 7	
IV	13	9 + 10	IV
	14	11 + 12	
	15	13	
	<b>16</b>	8 + 1	
V	<b>17</b>	2 + 4 + 5 + 6	V
	18	3	
	<b>19</b>	final Weinhold	
	<b>20</b>	1	
	-----	(2 - 3)	

De la observación del cuadro anterior podría deducirse que Hein más que una versión ha compuesto un puzzle a partir de recortes de la obra de Lenz, y que la obra más que artística sería artesanal. Sin embargo, esa impresión no se corresponde con la realidad. Por dos razones: en primer lugar sí hay una aportación personal de Hein. En el cuadro anterior algunas escenas de la pieza de Hein están impresas en cursiva y negrita. Son aquellas en las que el autor realiza un añadido propio que puede ser de extensión variable, menor en el caso de las escenas 1/I o 16/IV y más considerable en otras, como 9/III, 12/III, 19/V o 20/V.

En segundo lugar, como ya aseguraba Genette, “reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, más breve o más largo, que se deriva de él” (Genette: 292). Es decir la reducción *cuantitativa* del texto implica necesariamente una transformación *cuantitativa*, un cambio en el contenido, como veremos seguidamente. Y creemos con B. Greiner que aunque el fundido de escenas, la redistribución y aprovechamiento del material dramático son de factura impecable, el efecto es anti-dramático y se traduce en pérdidas, teatralmente hablando:

Das Rastlose der vielen Kurzszenen und abrupten Umschwünge weicht einer “ökonomischeren” Strukturierung der Handlung. [...] Aus einem Stück voller Ungereimtheiten wird eine erzählbare Geschichte. Hein führt damit aus, was Lenz als geplante Umarbeitung zwar ankündigte, aber gerade nicht verwirklichte (Hammer: 201).

Si el texto A prescindía de toda linealidad narrativa, con el texto A' se gana una mayor claridad expositiva, en detrimento de aquella dinámica “cinematográfica” manifiesta en los breves *flashes* y los vertiginosos cambios de escena. La ausencia del elemento cinematográfico no deja de tener su lógica, considerando el estilo mucho más narrativo de Hein, muy acorde con su vocación de cronista. En alguna entrevista ha subrayado su distanciamiento respecto del cine: “Ich weiß zum Beispiel auch, daß ich nicht für den Film schreiben könnte” (Arnold, 1991a: 83), y de sobra conocida es también la incompatibilidad de su obra con el celuloide. En alguna ocasión se ha querido adaptar a la pantalla su “Novelle” *Der fremde Freund*, pero hasta la fecha todos los intentos han sido en vano. Desde este punto de vista, parece lógico que elimine los elementos más cinematográficos del texto A. No obstante resulta sorprendente que a pesar de manifestar su admiración por la técnica dramática de Lenz, por el ritmo trepidante de sus obras, Hein actúe justo en sentido contrario.

### 3.3.2. ELIMINACIÓN DE ESCENAS CON EXCURSOS LITERARIO-FILOSÓFICOS

Hein elimina o modifica ostensiblemente ciertas escenas de A, como son las de los excursos filosófico-literarios: 7/I, 6/II y 2-3/V. Tal supresión tiene su explicación: las digresiones de carácter literario o filosófico pueden haber quedado hasta cierto punto trasnochadas.

De la escena 7/I Hein suprime las alusiones a Wieland, reemplazándolas por referencias, un tanto vagas, a filósofos alemanes. De este modo el uso irónico de palabras como "Grazie", que para cualquier lector entendido contemporáneo de Lenz remitían inmediatamente a Wieland, queda desprovisto de referente, anulándose también su efecto cómico:

*Texto A*

ZIERAU: Wir haben itzt seit einem Jahrhunderte fast, Namen aufzuweisen, die wir kühnlich den grösssten Genies unserer Nachbarn an die Seite setzen können, [...] einen Besser, Gellert, Rabner, Dusch, Schlegel, Utz, Weisse, Jacobi, worunter aber vorzüglich der unsterbliche Wieland über sie alle gleichsam hervorragt (7/I).

*Texto A'*

ZIERAU: Wir haben Namen aufzuweisen, die wir kühnlich den größten Genies unserer Nachbarn an die Seite setzen können, [...] unsere Klassiker, worunter vorzüglich die Philosophen hervorragen. Sie kennen ihre Hauptwerke? (5/II).

Conociendo la predilección de los teatros alemanes por la herencia clásica, su interés forense por los clásicos y el desapego por los autores contemporáneos, todo lo cual ha sido tratado ya en las primeras páginas de este trabajo, parece más que probable que el autor hiciera aquí un guiño al lector en estas palabras.

En el texto A' se elimina igualmente la divertida escena segunda del último acto, en la que el bachiller y su padre discuten acerca de la esencia del teatro y las tres unidades, una pugna muy actual en tiempos de Lenz, pero no en la actualidad. En opinión de Greiner, es lógico que Hein haga desaparecer de su versión los excursos de las escenas 2-3/V, no sólo por la falta de actualidad de la cuestión: si Hein manifiesta una concepción dramática mucho más ortodoxa y convencional que la de Lenz, no puede defender tampoco el teatro de títeres, que precisamente revela una actitud frente al teatro muy distinta a la suya.

El resultado es, para Greiner, aberrante y pone de manifiesto no sólo las diferencias entre la concepción teatral de Lenz y Hein, sino su absoluta y

diametral disparidad. La rigidez poética que demuestra Hein aquí es comprensible, según el crítico, en el contexto autoritario en que él se mueve:

Während Lenz' Komödie genommen werden kann als [...] Wiederkehr der Commedia dell'arte, dreht Hein für seine Zeit, [...] die Konstellation des Lachens gerade um. Seine Bearbeitung bringt das Diskontinuierliche, das latent Chaotische und Ungereimte des Lenz-Stücks in ein geordnetes, stringentes Gefüge. [...] Aus Lenz' Komödie des ohnmächtigen Ich, [...] ist so eine Herrschaftskomödie geworden, Komödie der Macht [...]. Sie ist in die Theaterwirklichkeit der DDR als einer Gesellschaft, die nach rigiden Herrschaftsprinzipien organisiert ist, gut integrierbar (Hammer: 210).

### 3.3.3. REINVENCIÓN DEL FINAL O REMENDAR DE VIEJO

La desaparición de las escenas finales está muy en consonancia con el talante esclarecedor que subyace en la versión de Hein. Como se desprende del cuadro de correspondencias escénicas de páginas anteriores, Hein aprovecha la escena final que Lenz había descartado en una versión anterior de la obra y que denominábamos "final Weinhold", de modo que Camaleón acaba muriendo no a cuenta de las heridas producidas por su esposa, sino a consecuencia de los baches de la calle. Aunque sea de forma puntual, Hein alcanza aquí ese punto de absurdo y sarcasmo que tanto celebramos en Lenz. A buen seguro, más de un espectador debía compartir la opinión de los von Biederling:

FRAU VON BIEDERLING: Gütiger Himmel, die sächsischen Landstraßen haben ihn gerichtet.

HERR VON BIEDERLING: So zeigt auch der deutsche Wegebau Moral (20/V).

Según Greiner ese final maniqueo, que castiga a los malos y recompensa a los buenos, no es otra cosa que: "ein später Sieg der sächsischen Regelkomödie im Sinne Gottscheds über den Sturm und Drang, der eben dies Korsett aufgebrochen hatte" (Hammer: 208).



### 3.4. ASPECTOS TEMÁTICOS EN A

Lenz trabaja en sus obras sobre temas que aún hoy podemos considerar actuales y en los que hay claras reminiscencias autobiográficas: sobre los problemas de los preceptores, que él conocía por propia experiencia, escribe *Der Hofmeister*; en *Die Soldaten* refleja también su insatisfecha afición militar. Paradójicamente estos dos motivos no se encuentran en *Der neue Menoza*, al menos de forma expresa. Sin embargo esta obra desarrolla otros núcleos temáticos que vamos a estudiar a continuación.

#### 3.4.1. MOTIVOS CENTRALES

Coincidimos aquí enteramente con B. Greiner, para quien la obra se articula en torno a tres motivos centrales concatenados: la exaltación del “buen salvaje”, el conflicto edípico y el retorno del hijo pródigo.

##### 3.4.1.1. Exaltación del “buen salvaje”

Ya hemos visto que el perspectivismo constituyó una corriente literaria muy extendida en la Europa ilustrada del siglo XVIII. El motivo del buen salvaje, que desenmascara las costumbres europeas, se adaptaba como un guante a ese propósito, por lo que pronto gozó de gran popularidad.

Por su trama central, aglutinada en torno a la figura del príncipe Tandi, *Der neue Menoza* conecta precisamente con esa corriente literaria. Sin embargo hay dos aspectos que la distancian de otras obras de la época: su forma dramática, y no epistolar, y el hecho de que Tandi tenga rango principesco. Como señala C. Hohoff: “Prinz Tandi entdeckt auf Schritt und Tritt Widersprüche – er ist ja nicht ein Primitiver, sondern Fürst einer anderen Welt. Lenz führt das europäische Chaos vor, um es zu entlarven” (Hohoff: 61-62).

De cualquier forma, Lenz consigue el efecto pretendido: la sátira (aunque

muy comedida) de las costumbres y mentalidad europeas. Tandi reflexiona a lo largo de la obra acerca de la decadencia de Europa, mientras logra mantenerse al margen de los engaños, asesinatos, en suma: de la depravación que le rodea. Su crítica se manifiesta en varios momentos, como cuando comunica al señor von Biederling su decisión de volver a Cumba:

Das der aufgeklärte Welttheil! Allenthalben wo man hinriecht, Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für *Handlung* – Das der berühmte Welttheil! [...] Wißt ihr, was die Ursache ist, daß eure Sitten nur Fremden so auffallen? O ich mag nicht reden [...], ich will euch zufrieden lassen und nach Hause reisen, in *Unschuld* meine väterlichen Besitzthümer zu geniessen, mein Land regieren und Mauern herumziehen, daß jeder, der aus Europa kommt, erst Quarantaine hält [...] ihr wißt erstaunlich viel, aber ihr *thut* nichts [...] alles, was ihr zusammengestoppelt, bleibt auf der Oberfläche euren Verstandes, wird zu List, nicht zu Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust, was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seyd wunderschöne Masken mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft (4/II).

En la escena 6/II Tandi ataca de nuevo lo que él considera el vicio principal de los europeos: “Das blos Geniessen scheint mir recht die Krankheit, an der die Europäer arbeiten. [...] *Handeln* macht glücklicher als geniessen” (Lenz, 1967: 339). Hemos resaltado en cursiva ciertas partes del discurso del príncipe Tandi, porque consideramos que son exponentes de dos preocupaciones de Lenz. Por una parte la reivindicación de la acción (“Handlung”) frente a la palabrería y por otra, la inocencia (“Unschuld”) que es para el autor uno de los pilares de su ideal humano. Por otro lado, es muy característica de Lenz la dicotomía entre la sátira social y el sentimentalismo que aflora sobre todo en las escenas de reconciliación.

La exaltación del buen salvaje tiene un claro componente social. El “agravio comparativo” con el extranjero, el extraño, hace que el texto de Lenz adquiera un talante crítico hacia la sociedad que le rodea, aunque no con el matiz dramático ni de denuncia social que sí tendrían en cambio sus dramas *Die Soldaten* y *Der Hofmeister*, que críticos como Zenke califican como “Gesellschaftsdramen” o “soziale Dramen” (Hinck: 120). Para Hohoff sin embargo la crítica de Lenz contra la sociedad europea no es en ninguna obra tan clara como en *Menoza*.

Con el siglo XVIII adquiere relevancia en el teatro un elemento de crítica

social que había estado ausente de la escena hasta entonces. Se trata, no obstante, de una crítica de tono moderado, de talante puramente reformador, muy lejos aún de la crítica de signo revolucionario y subversivo, característica del XIX. Como advierte J. Zenke, ese talante crítico no debe llamarnos a engaño:

Die Dramen des Sturm und Drang steigern sich nicht zu revolutionärem Appell, sondern münden, sofern sie nicht tragisch enden, in notdürftiger Harmonie, Anpassungsversuchen, bestenfalls zweifelhaften Reformvorschlägen (Lenz) (Hinck: 122).

Zenke percibe cierto conservadurismo en la concepción social de Lenz, que se traduce en el mantenimiento de las estructuras y un carácter no revolucionario. Las fronteras entre las clases sociales son infranqueables, salvables únicamente a fuerza de rendimiento individual, muy en línea con la moral del trabajo protestante-burguesa. No es de extrañar por lo tanto que la sociedad que retratan los autores del *Sturm und Drang* sea una sociedad dividida en clases antagónicas. Dibujan el enfrentamiento entre nobleza y burguesía, dos formas de entender la vida, una orientada hacia el pasado y otra mirando al futuro, luchando la primera por mantener sus privilegios y luchando también la otra por hacerse un hueco en la vida social y política. De las obras de Lenz se desprende la idea de que la oposición directa contra la nobleza o la corte no conduce a nada.

La nobleza alberga todos los vicios y lacras de la sociedad, con el agravante de que sólo ella puede intervenir en política, amparada en su hábitat natural, la corte. En cambio, el ámbito burgués por excelencia es el núcleo familiar, al que queda reducida su operatividad, basada fundamentalmente en el trabajo y la preservación de la virtud. La familia aparece, al igual que en el drama burgués de la Ilustración, como baluarte de la virtud, si bien el enfoque es ahora menos optimista.

Precisamente aquí radica el malestar de los intelectuales del *Sturm und Drang*, en su inoperancia en la esfera política, en su imposibilidad de "hacer", en lugar de "idear". El mundo militar, por el que, tal vez paradójicamente, sienten una gran atracción, tampoco se muestra más receptivo: en España, Cadalso tuvo serias dificultades para prosperar en el ambiente castrense, y Lenz jamás conseguiría ingresar en las filas del ejército, como hubiera sido su deseo. Al quedar excluidos de la carrera militar o política, la literatura será para ellos la

única vía para intervenir en la vida pública.

Otra faceta de la crítica social en el texto A es el cuestionamiento de la familia como pilar de la organización social. La apología de la moral burguesa subyacente en la literatura de la época podría llamar a engaño: en buena parte de las obras dramáticas del *Sturm und Drang*, desde luego en las de Lenz, se cuestiona e incluso critica la institución de la familia burguesa en la figura de los padres que trafican con sus hijas para tratar de ascender en la escala social. En el casamiento con un hombre de edad, bien situado, veían muchas familias la posibilidad de acceder a la sociedad más exquisita. Esta práctica social, extendida por toda Europa en el siglo XVIII, dio lugar a numerosos artículos y obras dramáticas en las que es objeto de denuncia, por ejemplo “El casarse pronto y mal”, de Mariano José de Larra o *El sí de las niñas* o *La mojigata*, de Leandro Fernández de Moratín. En Alemania, tanto Lenz como Wagner censuran en sus obras la mercantilización de que es objeto la virtud de las hijas, utilizada como moneda de cambio para el ascenso social. El papel de los padres es en muchos casos ambivalente: por una parte velan por la felicidad de sus hijos, pero por otra tratan de sacar el máximo partido de ellos. Los padres hacen gala de un fervor más que exagerado por sus hijas, en tanto que las madres unen a su insaciable ambición social una simpatía desmedida –y sospechosa– por el pretendiente en cuestión.

Lenz no sólo arremete contra los matrimonios pactados sin contar con el parecer de los dos cónyuges. O contra el papel de la mujer, relegada a su faceta de madre y esposa y sometida a los designios del marido. En una discusión con su esposo, la señora von Biederling parece rebelarse contra esa función:

FRAU VON BIEDERLING: Du hast recht, hast immer recht, mach mit Tochter und Sohn, was Dir gefällt, verkauf sie auf die Galeeren, ich will Deine Strümpfe flicken und Bußlieder singen, wies einer Frau vom Hause zukommt (7/11).

Insistimos sin embargo en que esta crítica no tiene carácter reivindicativo. Es poco más que una constatación, y como tal acaba estrangulada, acallada. Todavía no había llegado el tiempo de la revolución que daría al traste con el gobierno de las monarquías absolutas en Europa. Pero ya faltaba menos.

### **3.4.1.2. *El conflicto edípico***

Es el único punto de la obra con una vis trágica, incluso de tragedia clásica. Presenta dos facetas: por un lado la del incesto entre el príncipe Tandi y su (presunta) hermana Wilhelmine y por otro la del parricidio que comete Donna Diana envenenando a su padre, el conde Aranda Velas, a instancias del pérfido Camáleon.

Ninguno de estos dos conflictos llega a estallar, porque como ya sabemos Wilhelmine y Donna Diana habían sido intercambiadas al poco de nacer. De modo que al no existir ese lazo familiar, los crímenes pierden virulencia (del posible incesto surge un feliz matrimonio y del parricidio un simple –aunque atroz– asesinato). Es decir, en los dos momentos de la acción, Lenz hace que el componente trágico se desinfle como un globo, como señala Greiner: “Lenz läßt die latente Tragik verpuffen” (Hammer: 202).

### **3.4.1.3. *El retorno del hijo pródigo***

Con él la obra alcanza sus momentos de mayor comicidad: la vuelta al hogar del hijo pródigo (aunque más bien es el padre quien va a buscar al hijo para retornarlo al hogar). Sin embargo, el motivo del reencuentro queda desintegrado “durch extreme Unwahrscheinlichkeiten und Ungereimtheiten” (Hammer: 202).

Estos tres motivos que acabamos de ver no llegan a desarrollarse plenamente. Con el motivo del “buen salvaje” cabría esperar una sátira, que sin embargo luego no tiene lugar, o encalla en lugares comunes y generalidades. El motivo edípico, más propio de una tragedia griega, tampoco culmina en un momento trágico, al quitársele todo fundamento. Por último, el motivo del hijo pródigo, que podría ser cómico, se desintegra.

De este modo el balance que arroja el desarrollo de estos motivos es que cada uno de ellos por separado tiene suficiente fuerza dramática como para soportar el peso de la trama, pero sin embargo en el punto en que cada uno hace

crisis, se disipa en otro motivo que surge y lo releva. Como constata Greiner, "Es fehlt ein integrierendes Zentrum. Das Stück bringt drei Motive zusammen, die aber nicht durchgeführt werden, sich vielmehr einfach verlieren" (Hammer: 201).

Esta circunstancia de expectativas insatisfechas constituye algo deliberado, una ruptura con la ortodoxia de la comedia. La desintegración de estos tres elementos revela un rasgo distintivo de la obra: "Lust am Unsinn, am Unmaß, an der Inkonsequenz, Spiellust" (Hammer: 203), es decir, la glorificación del juego por el juego, la exaltación del lado lúdico de la comedia. La faceta lúdica en las obras de Lenz debe tenerse siempre presente: para él la comedia tiene que ver con lo lúdico.

### 3.4.2. MOTIVOS SECUNDARIOS

#### 3.4.2.1. *La religión*

En las obras del *Sturm und Drang* persiste todavía una preocupación por la religión, que en otros países de Europa había quedado minimizada a consecuencia de la secularización de la cultura. Lenz comparte la biografía de muchos autores alemanes (¡también Hein!), descendientes de pastores protestantes. La religión acompañó toda su vida, desde las lecturas infantiles de la Biblia hasta sus estudios de Teología, y serviría de telón de fondo en muchas de sus obras.

El trasfondo pietista se manifiesta de forma sutil a lo largo de todo el texto A. La defensa de la acción por parte del príncipe o del trabajo, por parte del alcalde, están muy en consonancia con la moral protestante-pietista. La misma que refleja Büchner en su biografía de Lenz, donde se contempla la vida cotidiana y hogareña como el vínculo más firme con la realidad. Cuando el fantasma de la enfermedad se cierne ya sobre Lenz, el trabajo y la vida práctica son su único resquicio de paz. Un oasis de protección, de infantil seguridad que le salva de la locura: "In den Hütten war es lebendig [...]; überall zutrauensvolle Blicke, Gebet [...]. Es wirkte alles wohltätig und beruhigend auf ihn" (Büchner: 8). La actividad,

el trabajo y la oración se identifican con la lucidez, con la "normalidad": "Er unterstützte Oberlin, zeichnete, las die Bibel; alte, vergangne Hoffnungen gingen in ihm auf" (Büchner: 9). Si la oración se convierte en el único recurso para controlar su estado, la ruptura definitiva con la religión, marcará su particular descenso a los infiernos: "Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig fest [...] 'Ich bin abgefallen, verdammt in Ewigkeit, ich bin der Ewige Jude'" (Büchner: 24 y s.)

A pesar de que ésta no es sino una recreación literaria, y como tal hay que interpretarla, no podemos olvidar que Büchner se basó en el diario del pastor Oberlin, en lo que podríamos considerar primer precedente de lo que sería luego la literatura documental. La religión fue sin duda un factor determinante en la vida de Lenz, sirviéndole las más de las veces de orientación en su incansable búsqueda de sí mismo.

#### 3.4.2.2. *El sexo*

Este tema tiene una especial relevancia en el teatro de Lenz como ponen de manifiesto ciertas constantes a lo largo de su obra: los motivos de la castración, la violación y, en *Der neue Menoza*, el incesto. Luserke habla de un "discurso de la sexualidad" en la obra de Lenz:

Die diskursiv-thematische Verflechtung des *Neuen Menoza* mit dem *Hofmeister* und den *Soldaten* stiftet der Sexualitätsdiskurs. In allen drei Stücken tritt neben das Thema, das den Dramen ihren jeweiligen Namen gibt, stets ein weiterer Diskurs, den Lenz als eines der drängendsten gesellschaftlichen und individuellen Probleme seiner Zeit erkannt hat, der Sexualitätsdiskurs (Luserke: 71).

El príncipe Tandí fue prácticamente seducido por la mujer del rey de Cumba, a la que éste amaba con locura. Al no acceder a sus deseos, ella lo encerró en una torre, temerosa de que pudiera delatarla a su marido. De la escena de la fuga, de sus efectos sobre Wilhelmine y de la peculiar interpretación de B. Greiner ya hemos hablado aquí, de modo que no abundaremos más en ello.

Por alguna razón, el sexo aparece asociado en la obra de Lenz con violencia. Recordaremos la escena de la fiesta, en la que el conde forcejea con Donna Diana, oculta bajo el vestido y la máscara de Wilhelmine, y que concluye

con el suicidio de Gustav, criado de Camaleón, enamorado secretamente de la condesa:

Der Hund hat mich erwürgen wollen.– Was steht ihr? was gafft ihr, was seyd ihr erstaunt? Daß ich einen Hund üben Haufen steche, der mich an die Gurgel packt und das, weil er mich nothzüchtigen will und merkt, daß ich nicht die rechte bin (6/IV).

Las relaciones amorosas que plantea Lenz en sus obras no llegan a consumarse por una u otra razón. Tanto en *Der Hofmeister* como en *Der neue Menoza* el matrimonio es en cierto sentido antinatural: el príncipe Tandi y Wilhelmine prefieren pasar por encima de sus sentimientos y deshacer su recién contraído matrimonio antes que correr el riesgo de cometer incesto. Tampoco es “natural” el matrimonio del profesor Läufer con Lisa. Así lo cree al menos el maestro Wenzeslaus, que le pregunta: “Heiraten – Ei ja doch – als ob sie mit einem Eunuch zufrieden?”. Y Lisa, sin dudarle, contesta: “O ja, ich bin’s herzlich zufrieden, Herr Schulmeister” (Lenz, 1989: 75).

El motivo de la castración está presente en la obra de Lenz desde su primer drama, *Dina*. Al igual que el Hofmeister Läufer, el príncipe Tandi llega a plantearse la posibilidad de castrarse, aunque luego no llegue a hacerlo<sup>27</sup>. El señor von Biederling se refiere muy escuetamente a ese episodio en la escena del reencuentro entre Tandi y Wilhelmine, una vez aclarado el malentendido: “wenn man ihm vernünftig zuredt, da sind sie wie Mann und Frau mit einander und den Augenblick vor einer halben Stunde wollt er sich noch castriren um deinetwillen” (1/V). Con el motivo de la castración, Lenz critica a esa sociedad incapaz de articular el impulso sexual de forma natural y que admite sólo su negación, incluso física. En este sentido apuntan también las palabras de M. Luserke:

Entscheidend ist, daß Lenz wie schon im *Hofmeister* die Selbstkastration als Lösungsversuch unbewältigten Begehrens *thematisiert*, daß der Sexualitätsdiskurs im Stück von der Autoaggression (Tandi) bis zur Aggression (Diana), vom Vergewaltigungsversuch (Graf Camaleón) bis zur empfindsamen Sublimation (Tandi/Wilhelmine) alle Formen des Begehrens zuläßt (Luserke: 75).

---

<sup>27</sup> Tal vez ésta sea una asociación buscada deliberadamente por Lenz, como insinúa Luserke (Luserke: 75).



### 3.4.3. PERSONAJES

Por las obras dramáticas del *Sturm und Drang* desfila una serie de figuras que podríamos considerar en cierta forma arquetípicas: acompañando al noble fanfarrón y sin escrúpulos (conde Camäleon), paradigma de la degradación de la aristocracia, está siempre el criado leal y de nobles instintos (Gustav), haciendo que, por alguna extraña operación matemática, la calidad moral de la persona sea inversamente proporcional al rango social que ostente. El militar aparece casi siempre ocupado en sus propias bravuconadas y en satisfacer sus apetitos menos castrenses.

Por su parte, las figuras femeninas suelen presentarse en dos variantes: bien como la inocente seducida y virtuosa (Wilhelmine), siempre a merced de sus padres, que deciden por ella lo que ha de hacer, modelo acuñado por Lessing en *Emilia Galotti*, o bien como la mujer amazona, resuelta, implacable y luchadora por aquello en lo que cree, como Solina en la obra de Klinger *Neuer Arria*, la Majorin del *Hofmeister* o también Donna Diana.

No falta tampoco la figura del petimetre o erudito a la violeta (Zierau), siempre a la moda, siempre siguiendo la corriente que se tercie en cada momento, siempre arrogante y ridículo. Y por último encontramos la figura del ilustrado (Magister Beza), sabio y ecuánime, en quien se confía para llevar a cabo las reformas sociales necesarias. Muchas veces está relacionado con alguna institución de enseñanza, y tiene siempre un ánimo educador, muy en consonancia con la época.

Aunque característicos del teatro del *Sturm und Drang*, Lenz hace de sus personajes personas. La ejemplar madre de familia y esposa que es la señora von Biederling parece tener más que devoción por el conde, que es en definitiva pretendiente de su hija y no suyo. La inquebrantable e iracunda Donna Diana ama sin embargo tierna y apasionadamente al conde, y por último, la dulce Wilhelmine, entre desmayo y desmayo, parece también sacar las uñas cuando ve amenazada su relación con el príncipe Tandí.

Llama la atención que los nombres que reciben los personajes sean

trasunto de su personalidad<sup>28</sup>. No es casual que los von *Biederling* encarnen el recato y la decencia. Ni que Donna *Diana* nos recuerde en su apariencia y en su actitud a las legendarias Amazonas. Como tampoco lo es que *Zierau* represente la gracia y la elegancia a la moda, una *gracia*, a propósito, con el sello inconfundible de Wieland y que Lenz ironiza en varios momentos de la obra. El conde *Camäleon* hace honor a su nombre, camuflando a la perfección sus verdaderas intenciones y cambiando camaleónicamente su forma de ser en función de con quién trate.

Por otro lado, hay en la obra nombres pertenecientes a personajes reales contemporáneos. Aparte ya de la alusión a Wieland, hay referencias a otras figuras, como Haller, Gellert, Utz, Schlegel o Jacobi, entre otras. Con la introducción de estos nombres, Lenz consigue un efecto de actualización, hoy ya apenas perceptible. Tales alusiones son casi siempre perecederas: pasada la época que las justifica, dejan prácticamente de tener validez y su sentido se vuelve oscuro y a veces indescifrable.

A través de los personajes obtenemos un retrato de la sociedad de su época. Ellos actúan siguiendo sus propias intuiciones, con vertiginosos cambios en su estado de ánimo, lo que demuestra que el hombre es un ser irracional... o al menos mucho menos racional de lo se suponía en la Ilustración.

### ***El príncipe Tandi***

El príncipe Tandi prefiere ser tratado por los von *Biederling* como un hijo (lo que no deja de ser premonitorio) y no según su dignidad de príncipe, caracterizándose de este modo como un noble atípico. Lenz logra en este personaje una variante del buen salvaje. En realidad no se trata de un salvaje ya que está llamado a ocupar el trono de Cumba y además ha nacido en Europa, aunque luego fuera llevado a Asia por misioneros jesuitas.

Este personaje excepcional por sus valores humanos contrasta con el resto

---

<sup>28</sup> Según M. Luserke se trata de una convención de género: "Wie schon im *Hofmeister* sind auch im *Neuen Menoza* die Namen der handelnden Figuren (*dramatis personae*) sprechende Namen. Dies ist, wie bei den anderen Stücken von Lenz, durchaus ein Zugeständnis des Autors an die Komödienkonvention (sächsische Komödie, Typenkomödie) seiner Zeit" (Luserke: 55).

de los personajes, como indica el autor en su *Rezension*:

Ich habe gegen diesen Menschen gewöhnliche Menschen meines Jahrhunderts abstechen lassen, aber immer mit dem mir einmal umumstößlich angenommenen Grundgesetz für theatralische Darstellung, zu dem Gewöhnlichen, ich möcht es die treffende Ähnlichkeit heißen, eine Verstärkung, eine Erhöhung hinzuzutun, die uns die Alltagscharaktere im gemeinen Leben auf dem Theater anzüglich interessant machen kann (Lenz, 1966-67: 416).

A pesar de su mentalidad ilustrada, en algún momento el príncipe adquiere también un toque wertheriano o incluso romántico. Representa la síntesis entre la razón ilustrada y el sentimiento prerromántico: "Vernunft ohne Glauben ist kurzsichtig und ohnmächtig" (6/II). Para Lenz, Tandi encarna su ideal humano, como pone de manifiesto en su *Rezension*:

Ein Mensch, der alles, was ihm vorkommt, ohne Absichten schätzt, und in dem Maß als seine nicht versäumten Kenntnisse und Talente zureichen, ist, wenn er andern Leuten seine Urteile nicht aufdringen will, [...] immer ein hochachtungswürdiger, in unserm eigennützigem Jahrhundert der einzige hochachtungswürdige Mensch (Lenz, 1966-67: 416).

Curt Hohoff identifica a Tandi con el propio autor<sup>29</sup> y tampoco falta quien como O. Rudolf ha visto en él analogías con la figura de Cristo. Si bien no se puede negar que el príncipe desafía con su insobornable integridad todos los desórdenes que le acechan en Europa, el paralelismo con Cristo parece cuando menos exagerado.

### ***El conde Camäleon***

Este embaucador, liante y donjuanesco seductor es el antagonista del príncipe y alberga los vicios de la nobleza. Sorprendido por las reacciones que había provocado este personaje en el público, su creador argumenta en su *Rezension*:

Ich kann dafür nicht, wenn andre im Grafen Camäleon einen unnatürlichen Bösewicht zu finden glauben, da wir doch Dichtungen dieser Art in der neusten Geschichte unsrer Tage überall, leider sowohl in südlichen als nördlichen Ländern, durch die Erfahrung häufig bestätigt finden. Glaubt man etwa, ich habe aus der Luft gegriffen, was bei mir halbe Authentizität eines Geschichtsschreibers ist? Ich habe nur den Grafen Camäleon erträgliche Farben geben wollen, um unsrer Auge nicht zu beleidigen (Lenz, 1966-67: 416).

---

<sup>29</sup> "Tandi ist Lenz' Sprachrohr. Was er über Naturgesetz, Gottesgesetz, Gemüt, Empfinden und Glückseligkeit sagt, entspricht den von Lenz in seinen theoretischen Schriften vorgetragene Grundsätzen. Seine Rede ist von neutestamentlichen Zitaten durchsetzt und beruft sich auf Kirchenväter und Thomas a Kempis *De imitatione Christi*" (Hohoff: 62).

El conde demuestra ser un auténtico maestro en el engaño. De su esposa – Donna Diana– dice que es en realidad su cuñada. Este embuste dará lugar a numerosos malentendidos y desencadenará, lejanamente, la tragedia final. Si por algo no le interesa a Camaleón que se conozca su situación de hombre casado, es porque al arrendar parte de sus propiedades al capitán, pretende que éste le pague con los favores de su hija.

Camaleón es además un seductor nato. Domina el uso social del cortejo, tan característico del siglo XVIII. Corteja a diestro y siniestro, incluso a la señora von Biederling, para así ganarse a Wilhelmine. La señora von Biederling sucumbe a sus encantos, sin que ello pase desapercibido a su marido: “Sey nun hübsch lustig, mein Frauchen und schlag dir deinen Grafen aus dem Sinne, ich will ihn schon aus dem Hause schaffen” (7/II), y añade luego: “Närrin! — ist verliebt in den Grafen, das ist die ganze Sache – aber laß mich nur mit ihm reden... wart du nur” (Lenz, 1967: 345).

Pero en el monólogo de la escena 2/IV, esperando la llegada de Wilhelmine a la fiesta, sale a relucir el verdadero talante del conde, su absoluta falta de escrúpulos y su exagerada afición a las pócimas y brebajes: “Wenn ich sie nur zum Tanzen bringe! Die Musik, die schwärmende Freude überall, der Tumult ihrer Lebensgeister, der Punsch, mein Pülverchen” (Lenz, 1967: 372). Su final satisface cualquier sed de venganza, por parte de los personajes de la obra o del público.

### ***Los von Biederling***

Lenz pinta en sus obras, según C. Hohoff, un tipo característico de padres: “Lenz’ Väter sind bis zur Narrheit in ihre Töchter verliebt, seine Mütter stoßen ihre Söhne von sich. Die Mädchen führen sich in eine Mischung von Unschuld und Geilheit auf” (Hohoff: 58).

Los von Biederling son burgueses que desean emparentar a su hija con la nobleza, para así ascender en la escala social. La figura del padre representa la bondad, la benevolencia, el sano sentido común. Es el cabeza de familia que ordena y dispone. Pero su despotismo se compensa con frecuentes demostraciones de afecto y cariño. La madre no tiene más facetas en su vida que

la de madre y esposa. A los dos les unen los errores de su pasado: ella, por haber consentido en el intercambio de Wilhelmine por Donna Diana y él por haber confiado su hijo al señor von Zopf. La relación entre ambos no está exenta de fricciones, por ejemplo a la hora de elegir marido para su hija: el señor von Biederling es partidario del príncipe, mientras que la señora von Biederling lo es del conde Camäleon, aunque finalmente ambos desean que sea su hija quien elija, guiándose exclusivamente por lo que le dicte el corazón.

### ***Donna Diana***

Desde su primera aparición en la obra es caracterizada como una furiosa amazona: con el cabello suelto y alborotado. Es desaforada y brutal, excesiva e implacable, una furia, como diría el bachiller Zierau en la escena 6/IV. En cierta forma es un personaje marginal, asocial, que no se deja constreñir por determinadas imposiciones sociales. En sus parlamentos hace más de una declaración de feminismo militante, como en la escena 3/II:

[...] ich halt mich nichts besser als meinen Hund, so lang ich ein Weib bin. Laß uns Hosen anzieh'n, und die Männer bey ihren Haaren im Blute herumschleppen. [...] Ein Weib muß nicht sanftmüthig seyn, oder sie ist eine Hure (Lenz, 1967: 331).

En esa misma escena su aya Babet lee una carta remitida a Diana por su madre, en la que le informa de la muerte de su padre. La madre le confiesa además que no es su hija, que fue cambiada. Luego, instigada por Diana bajo terribles amenazas, el ama sigue leyendo hasta el punto en que dice ser ella –¡el aya!– su madre<sup>30</sup>. Diana reacciona de forma salvaje: “So stirb! damit ich auch Muttermörderin werde. Nein. [...] Komm! [...] Verzeih mir Gott, wie ich Dir verzeihe, daß Du meine Mutter bist” (3/II).

Donna Diana se debate entre el desprecio por los hombres, haciendo honor a su raza, y su irracional amor por el conde: “Wir wollen es den Männern überlassen, den Hunden, die uns die Hände lecken, und im Schlaf an die Gurgel packen” (3/II), “ich wünscht', ich hätte nie Mannespersonen gesehen, oder ich

---

<sup>30</sup> Ésta constituye sin duda, como también apunta B. Greiner, una de las incongruencias de la obra, que justificarían el calificativo que le daba Lenz de “übereilt”. En cualquier caso, no es posible desenmarañar el fenomenal embrollo que crea Lenz en torno a los cambios, los engaños y los asesinatos.

könnte ihnen allen die Hälse umdrehen" (2/III) y en la escena 4/III: "was kannst du bessers von Mannespersonen erwarten? Giftmischer Meuchelmöder alle—" (Lenz, 1967: 353). El conde no escapa sin lo suyo: "Er ist ein Hurenwirth, daß ihr wißt, daß ihr's an allen Ecken der Stadt anschlagen laßt, daß ihrs in alle Europäische Zeitungen setzt" (6/IV).

Sin embargo, para M. Luserke el ímpetu de la antagonista de Wilhelmine está completamente alejado de la realidad histórica del XVIII. Según él:

Donna Diana ist die ganz andere Frau, die außerhalb bürgerlicher Erziehungs- und Ordnungszwänge lebt und deren plakative feministische Militanz eher dem Wunschbild einer Männerphantasie entspricht, als daß sie die realen historischen und gesellschaftlichen Möglichkeiten der Frau in der Mitte des 18. Jahrhunderts beschreibt (Luserke: 72).

### ***Wilhelmine***

No interviene muchas veces a lo largo de la obra, sumida como está en su papel de meliflua heroína romántica o en sus frecuentes desmayos. Sin embargo, cuando recibe la noticia de que el príncipe Tandi y ella son presuntamente hermanos despierta de ese letargo:

Fort Scheusal! fort! Wir sind Mann und Frau miteinander. Du sollst mir den Tod geben oder ihn [...]. Schaff mir meinen Mann wieder. [...] Behalt deinen verfluchten Tausch für dich – [...] Ach oder durchstosse mich! Du hast mir das Herz schon durchbohrt, unmenschlicher Mann! (3/III).

Wilhelmine se mantiene fiel a su recuerdo todo el tiempo (¿los años?) que el príncipe pasa lejos del hogar. Y es muy consciente de que en ocasiones, la memoria flaquea: "Was würde dort geschehen, wenn ein Fremder mir anfienge mit seinen Schellen unter die Ohren zu klingen" (1/IV). En este sentido no iría Hohoff muy desencaminado al percibir una mezcla de inocencia y lujuria en las heroínas literarias de Lenz.

### ***Zierau***

Aparece caracterizado desde el principio como joven petimetre, o erudito a la violeta. Con él caricaturiza Lenz a los petimetres del país: "die häufigen Zieraus unsers Vaterlands werden's sich für eine Ehre halten, so dargestellt zu sein, soviel Beobachtunggeist mit ihrem gewöhnlichen literarischen Geschwätz zu verbinden" (Lenz, 1966-67: 417).

Luserke coincide también en definirlo como una persona “die den aufgeklärten Diskurs nicht mehr versteht, sondern nur reproduziert. [...] Lenz entlarvt schonungslos den imperialen Gestus europäischer Zivilisation” (Luserke: 61).

Zierau venera el pensamiento y la obra de Wieland, particularmente *Der goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian* (1772):

ZIERAU: Es ist sehr weitläufig, von Staatsverbesserungen, von Einrichtung eines vollkommenen Staats, dessen Bürger, wenn ich so sagen darf, alle unsere kühnsten Fiktionen von Engeln an Grazie übertreffen.

PRINZ: So? und wo findet man diese Menschen?

ZIERAU: Wo?, he he, in dem Buche des Herrn Hofrath Wieland. Wenns Ihnen gefällt, will ich gleich ein Exemplar herbringen.

PRINZ: Geben Sie sich keine Mühe, ich nehme die Menschen lieber wie sie sind, ohne Grazie (7/1).

Las ideas ilus-as e ilus-tradas de Zierau son para Tandi más propias de la mente de los poetas que de la vida real. Este aceptar al ser humano tal cual recuerda a un pasaje del *Lenz* de Büchner, en el que se viene a exponer esa misma idea:

Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen (Büchner: 15).

### ***Magister Beza***

Como señala R. Daunicht, el nombre de Magister Beza no es invención de Lenz. Hubo un Theodor de Bêze (1519-1605), pero es discutible que haya una relación entre ambos. Luserke arriesga por su parte otra interpretación del nombre:

[...] der Name Beza [läßt sich] anagrammatisch deuten, wonach dann der Magister einerseits Träger aufgeklärten Gelehrtenwissens ist, gewissermaßen die Inkorporation des A-Be-Z [lies: Ce], des 26-Buchstabenwissens. Andererseits weist aber die Suffixhomonymie von *Menoza* und *Beza* den Magister als kontrastive Bezugsfigur zum Prinzen aus (Luserke: 64).

Lenz lo define en su *Rezension* como “der waisenhäuserische Freudenhässer, bloß weil es Freude ist, und er keinen schon in diesem Jammertal glücklichen Menschen leiden kann” (Lenz, 1966-67: 417). Zierau presenta a este homólogo de Wenzeslaus en *Der Hofmeister* de la siguiente forma:

Hier hab ich die Ehre, Eurer Hoheit einen Gelehrten zu präsentiren, mit dem Sie vermuthlich besser zufrieden seyn werden, Herr Magister Beza, der den Thomas a Kempis

ins Arabische übersetzt hat und in der Philosophie und Sprachen der Morgenländer so bewandert, als ob er für Cumba geboren wäre, nicht für Sachsen [...]. Der Magister ist wenigstens mit unsern Sitten noch weniger zufrieden als Eure Hoheit (6/II).

Aunque Beza y Tandi tienen en común su percepción negativa de la cultura occidental, hay diferencias sustanciales entre uno y otro, como apunta M. Luserke:

Während Beza sich auf der Linie religiöser Leibfeindlichkeit bewegt, [...] plädiert Tandi für eine Emanzipation der Sinnlichkeit, die Voraussetzung für das ausbalancierte Verhältnis von Vernunft und Sexualität ist (Luserke: 65).

### **Gustav**

Este criado del conde Camäleon y Donna Diana tiene un papel secundario que paradójicamente resulta de gran importancia. Sobre él recae la responsabilidad de asesinar a Donna Diana. Él es la mano ejecutora de su señor y antepone su lealtad a sus propios sentimientos. Interviene en muy contadas ocasiones, siempre de forma breve y a veces con una función narrativa, como en los dos breves monólogos de las escenas 4-5/IV, en los que descubrimos sus sentimientos respecto a su señora: "Ach Donna! Donna! Donna! wenn ich mit dir verdammt werden könnte, die Hölle würde mir süß seyn" (5/IV).

De forma casi inexplicable, Gustav se suicida durante el forcejeo de Camäleon y Donna Diana. En su *Rezension*, Lenz aclara la razón del suicidio: "Gustav, das Werkzeug der Frevel seines Herrn, bestraft ihn dadurch, daß er sich im Augenblick der höchsten Reue selbst bestraft" (Lenz, 1966-67: 418).

### **3.5. ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS EN EL PLANO TEMÁTICO A ⇨ A'**

Hemos dicho anteriormente que la variación cuantitativa (mejor permutativa) que experimenta el *Menoza* de Hein implicaba también un cambio semántico. Desde el punto de vista temático, podríamos clasificar los cambios que efectúa Hein en tres categorías: en primer lugar los cambios que Genette considera de índole pragmática, encaminados a corregir lo que se percibe como "fallos" del original, en segundo lugar los cambios que alteran los motivos y argumentos originales (lo que Genette conoce como "transmotivación") y por



último las modificaciones que afectan a los personajes y el valor o protagonismo que adquieren dentro de la obra ("transvalorización"). Veremos que es enormemente difícil separar los primeros de los segundos, ya que las incoherencias del texto A afectan en primer término a los motivos que desarrolla.

### 3.5.1. TRANSPOSICIÓN PRAGMÁTICA: RECTIFICACIÓN DE INCOHERENCIAS ARGUMENTALES

La pieza de Lenz produce la extraña impresión de estar deshilvanada. Sin embargo su atractivo, aunque no siempre se haya considerado así, radica precisamente en lo desordenado, lo caótico y sin-sentido de la trama, en sus rizos desgredados<sup>31</sup>. Paradójicamente, Hein opera justo en sentido contrario, según Greiner:

Hein [ordnet] das Ungereimte und Wilde der Komödie, ebenso deren Fallhöhen zwischen tragischem Pathos und Auflösung in Nichts [...] dämpft und rundet, er bearbeitet die Komödie im Sinne eben des Studenten, der die Regel, den Geschmack und die ordentliche Illusion vertritt (Hammer: 207).

Para su adaptación Hein parece seguir cada una de las reflexiones reflejadas por Lenz en su *Rezension*, empezando por la corrección de aquellos elementos de la acción que provocan las incoherencias internas de la obra. En términos generales, sus modificaciones son técnica y formalmente irreprochables. Sin embargo, Hein remata la obra de tal forma, recorta tanto los flecos, que, hasta cierto punto, atenta contra la espontaneidad de Lenz, que tantos amigos le reprocharon entonces y que incluso él mismo lamentó.

Consideramos que en el texto A' subyace un afán esclarecedor que va destapando cada una de las sorpresas tan características del texto A y que va aniquilando también el suspense de la obra. El aspecto negativo de este planteamiento del autor es que los motivos que integran la acción van poco a poco perdiendo fuerza y dramatismo, como veremos seguidamente.

---

<sup>31</sup> Cf. cita final en apartado 3.3.2. *Eliminación de las escenas con excursos literario-filosóficos.*

### 3.5.2. TRANSMOTIVACIÓN

Los tres motivos centrales presentes en el texto de Lenz se mantienen también en el texto A': exaltación del "buen salvaje", conflicto edípico y retorno del hijo pródigo, si bien el que experimenta mayores cambios es el segundo de ellos. En este sentido no podríamos hablar literalmente de "transmotivación", pues no son los motivos del texto A los que experimentan cambios apreciables, sino el planteamiento de los mismos.

#### *a) Exaltación del buen salvaje - crítica social(ista)*

La dimensión de crítica social adquiere en la adaptación de Hein una mayor contundencia, aunque pierde también en agudeza, como señala Greiner:

Die Zivilisationskritik, die sich dem Komödienmotiv des "edlen Wilden" verdankt, wird sozial konkreter aufgeführt. [...] Die Satire ist konkreter; dennoch hat sie, verglichen mit Lenz, weniger Biß (Hammer: 205 y s.)

Ese mayor grado de concreción al que se refiere Greiner nos lleva a interpretar diferentes pasajes de la adaptación de Hein como una crítica no sólo a la sociedad humana en general, sino muy particularmente a la sociedad socialista. En un diálogo con su anfitrión, el príncipe reprueba el estado en que se encuentra Europa:

PRINZ: Ich glaubte, aufgeklärte Menschen anzutreffen, eine freie Gemeinschaft der Brüderlichkeit, soziale Gleichheit aller Bürger, das vielgerühmte neue Europa. Aber was sich hier verändert hat, ist nicht viel mehr als der Name, und was neu ist, ist schlimmer als zuvor.

HERR VON BIEDERLING: Junger Freund, ich fürchte, Sie haben zuviel gelesen. Lektüre, wie, Prinz, Lektüre! (1/1).

La falta de principios morales, el materialismo y el culto al dinero salen a relucir también en la escena 5/II del duelo entre el príncipe y el conde Camáleon, en lo que sin duda podemos interpretar como una diatriba contra el capitalismo. De este modo la crítica social admite una doble lectura: en clave más generalizadora, extrapolándola a la civilización en general, o en clave más restrictiva, aplicándola sólo a la realidad de la RDA:

GRAF: Sie sind gewiß der ausländische Prinz. Muß ich Ihnen erst bedeuten, wie sich ein Ehrenmann im Ausland aufzuführen hat? Andere Völker, andere Sitten, mein Prinz. [...] Europa ist aufgeklärt. Wir glauben nicht mehr an Drachen, Jungfrauen und Ungeheuer [...].

PRINZ: O, was für eine Moral...

GRAF: Moral, Prinz! Woher kommen Sie? Heutzutage hat man Philosophie. Das ist weit weniger beschwerlich, mein Freund.

PRINZ: Was für ein Schurke! Habt Ihr keine Ehre?

GRAF: Wozu? Wir sind moderne Leute, wir haben Ökonomie. Mit Ehre richten Sie in Europa nichts mehr aus, Prinz. Kein Mensch fragt nach Ihrer Ehre, solange Sie Geld haben (5/II).

El príncipe Tandi critica también las rencillas entre las naciones del Viejo Continente:

Das ist die andere Krankheit der Europäer: sie sind allesamt nicht recht bei sich. Der Pole fixiert den Franzosen, der Russe bewundert den Deutschen, der Italiener neidet den Engländer, der Spanier stiert in seine Vergangenheit und der Deutsche lebt gar in der Antike. Ein jeder sieht Kultur und Produktivität nur beim Nachbarn und versäumt darüber, die eigene zu verbessern. [...] Die besten Philosophen habe ich in Europa angetroffen, aber nicht einen Staat, der menschlich oder nur vernünftig wäre. [...] Wir erscheinen euch kulturlos und barbarisch, aber im Vergleich zu uns ist Europa ein Tollhaus (9/III).

En el fondo de este motivo está el cuestionamiento de los valores supremos del progreso occidental: el dinero, el bienestar, el alejamiento de los principios morales.

En la escena 9/III Magister Zopf hace unas sorprendentes declaraciones a Tandi:

[...] ich bin im Schuldienst. Da kann ich mir in der Öffentlichkeit keine kühnen Gedanken leisten. [...] Die Freiheit verlangt Opfer, lieber Prinz. Kommen mir die jesuitischen Spürnasen gar zu dicht auf den Pelz, so denunziere ich einen Kollegen und kann ungestört meinen freiheitlichen Gedanken nachhängen. Doch nun, Bruder Zierau, verbergen Sie gut unseren Freiheitsbaum. Schließlich wollen wir den Umsturz und keinen Ärger mit der Polizei (9/III).

El anacronismo, recurso tan utilizado por Hein en sus piezas históricas, nos traslada irremediabilmente al presente del autor, y nos lleva a evocar, justificadamente o no, el clima de vigilancia política existente en la RDA.

El motivo del buen salvaje conserva su atractivo aún en nuestros días, y no sólo para la literatura, el cine se presta también al tratamiento de esta figura casi legendaria. En 1969 François Truffaut dirige la película titulada "L'enfant sauvage", basada a su vez en la obra de Jean Itard "Memoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron", de 1801.

**b) El conflicto edípico**

En el texto de Hein este motivo no tiene en ningún momento visos de tragedia, como sí era el caso en el texto A. Desde la escena 6/II se sabe cómo y por qué se produjo el intercambio de las recién nacidas: en la carta remitida a Donna Diana por su presunta madre, le revela la identidad de sus verdaderos padres: "Deine Eltern sind [...] einfache Bürgersleute aus Sachsen, ohne Adel, ohne Reichtum" (6/II). Hein corrige así uno de los desajustes argumentales que se producían en el texto A al aparecer el aya como la verdadera madre de la condesa.

Al conocerse prácticamente desde el principio que la hija de los von Biederling es en realidad Donna Diana, y no Wilhelmine, se elimina el suspense de la obra. La pareja protagonista ignora que al casarse *no* está atentando contra ninguna ley, ni divina ni humana, pero el lector y/o espectador está ya al cabo de la trama, y lo único que ansía es que por fin se desembrolle la madeja. Como afirma Greiner,

Hein bringt jede Vertauschung in einer Szene des Wiedererkennens und Reintegrierens zu einem Abschluß, während Lenz die Camäleon-Diana-Handlung einfach abbricht. Das zeigt zwar eine dramaturgisch ordnende Hand, aber keinen Sensus für Spannungskurven des Komischen (Hammer: 207).

El misterio del parricidio, el otro aspecto del motivo edípico, queda desentrañado también en la escena 6/II. Al enterarse por la carta de que su padre ha sido envenenado, Diana deduce inmediatamente quién es su asesino: "An Gift? Das ist arg, das ist abscheulich, Graf. Ja, an Gift – o, Camäleon" (6/II).

En suma, al desarrollarse por completo cada uno de los motivos y desaparecer todo rastro de tensión, se desbarata la intriga de la obra y se vulnera también la intención de Lenz de no darle al público todo mascado.

Der Impetus der Überrumpelung ist gebrochen. Das Durcharbeiten auf einen Kausalzusammenhang hin, auf konsistente Motivierung der Handlung und Psychologisierung der Figuren, das Dampfen des Auf und Ab, der Überraschungen und Fallhöhen, das Zu-Ende-Spielen der Motive: es läßt ein ordentlich geknüpftes Gewebe –in diesem Sinne einen "Text"– entstehen. [...] Bei Hein ist die "Unterwerfung des Theaters unter den Text" restituiert, gegen die die Komödie –und nachdrücklich die von Lenz– doch immer ankämpft (Hammer: 208 y s.).

En este sentido, siguiendo las palabras de Greiner, podríamos decir incluso que la versión de Hein es una *anticomedia*, que obedece a

[...] ein dramatisches Kalkül, das sich das Spontane, den Einfall, das Nicht-Hergeleitete

oder Nicht-zu-Ende-Geführte, das Augenblickshafte unterwirft; mithin Herrschaft des literarischen Systems über das Ordnungslose – was dem Wesen des Komischen konträr ist (Hammer: 207).

### c) *Otros motivos secundarios*

Un motivo que aparece de forma mucho más explícita en la obra de Hein es el de la castración del príncipe Tandi, si bien no se descubre hasta la última escena de la obra. En el diálogo entre padre e hijo se desvela la trama: “Da ich ihr Mann nicht sein kann, will ich ferner kein Mann sein”, a lo que el padre responde: “Was! was! willst du dich kastrieren? [...] Kastrieren, hol mich Gott!” (20/V).

### 3.5.3. TRANSVALORIZACIÓN: REPLANTEAMIENTO DEL CUADRO DE PERSONAJES

Uno de los cambios que tal vez llame más la atención es la redefinición del perfil psicológico de algunos personajes. En pro siempre de la claridad expositiva, Hein concentra y racionaliza el carácter de los personajes: “Ungereimtheiten der Handlung und Charaktere werden getilgt oder doch gemildert. Figuren und Handlungen erhalten damit deutlichere Kontur, Schlüssigkeit” (Hammer: 201).

#### *Magister Zopf*

Según dejó escrito en su *Rezension*, Lenz proyectaba hacer de Beza dos personajes distintos, que encarnaran sus dos facetas de conocimiento de la cultura oriental y de sus convicciones religiosas pietistas:

In der Tat lassen sich die beiden Extreme sehr wohl vereinigen, obschon ich in der neuen Auflage des Menoza, die mir aber meine Freunde widerraten, aus den scheinbaren Widersprüchen dieses Charakters zwei neue für sich bestehende Charaktere zu schaffen willens war (Lenz, 1966-67: 417).

En este caso, Hein no sigue las indicaciones de Lenz y opta por fundir las figuras de Magister Beza y Herr von Zopf en un solo personaje: Magister Zopf, manteniendo, eso sí, el principal rasgo de su carácter: la fatalidad. Herr von Zopf y Magister Zopf son el mismo pájaro de mal agüero que causa alguna desgracia

siempre que quiere hacer un favor. Sin embargo, en el texto A', von Zopf tiene un espíritu más positivo, ejerce casi de mediador en la pareja Tandi-Wilhelmine. Es él quien en la escena 11/III saca a los jóvenes protagonistas de su confusión y les tranquiliza. Y será él también quien trate de convencer al príncipe Tandi para que vuelva al lado de Wilhelmine. Otra diferencia más entre los dos personajes es que mientras en el texto A' Zopf viene de Paris, en el A viene de Triest.

### ***La señora von Biederling***

La amantísima esposa y madre, a quien el recato impedía mostrar abiertamente sus sentimientos hacia el farsante Camäleon, da rienda suelta a su corazón en el texto A'. En la escena 8/II resulta evidente que a ella le gusta el conde Camäleon... pero no precisamente como yerno. El plano de la rivalidad madre-hija, que no estaba presente en la pieza de Lenz, sí aparece en cambio en la versión de Hein: "Ach, ihr Männer, daß ihr euer Herz immer an junge Kälber hängt! Als ob ein dummes, unerfahrenes Ding einem solch vollblütigen Mann genüge tun..." (8/II)... lo que vendría a confirmar eso que se adivina cuando dice: "Gehen Sie, daß uns mein Mann nicht überrascht" (8/II). La señora von Biederling tiene conciencia de estar haciendo algo clandestino cuando se encuentra a solas con él, lo que tampoco implica que rehuya esos encuentros, ya que, como ella misma reconoce, el conde ejerce un gran poder sobre ella: "Sie stürzen mich in die heftigsten Verfassungen. Ich weiß nicht, was ich denken soll" (8/II).

### ***Gustav***

Gustav experimenta también una transformación en el texto A'. Por un lado cobra mayor protagonismo y por otro adquiere un perfil mucho más marcado que en el original. Basándose en el final Weinhold, Hein añade en la escena 2/I un diálogo entre el conde Camäleon y Gustav que delata las intenciones del primero hacia su esposa (envenenarla) y los apasionados sentimientos de Gustav por ella, mucho menos evidentes en el texto A. En la escena 12/III se repite de nuevo el delirio de Gustav: "Was für eine Frau! Meine Leidenschaften für sie sind nicht geringer als ihre Wut", "Ach, dieses Weib! Ich werde ihre Kammerzofe, wenn ich schon ihr Gemahl nicht sein kann!".

Mientras que en A Gustav prefiere darse muerte antes que quebrantar la lealtad hacia su señor, en su versión Hein perdona la vida a Gustav, y lo prefiere delator antes que muerto: en la escena 12/III confiesa sin reparos quién está detrás del envenenamiento frustrado de Donna Diana. Cuando ésta le pregunta: "hat dein Herr Anteil an meiner Ermordung gehabt?", él no vacila en responder: "Ja, er! nur er! Ich will Ihnen alles erzählen". En las escenas finales, Gustav maquina su plan contra Camäleon: "rührt er sie an, bei meinen Leidenschaften, sein Eingeweid will ich ihm aus dem Leibe reißen, dem seelenmörderischen Hunde-" (17/V). Al descubrir Gustav que la condesa no tiene sangre azul, ve multiplicarse sus posibilidades con ella. No en vano, al final Gustav consigue sus propósitos, aunque para ello tiene que mediar la señora von Biederling, que en la última escena de la obra lo presenta a su marido como su futuro yerno. El señor von Biederling da su consentimiento para la boda, en tanto que Donna Diana, al margen de esa decisión, parece más bien preocupada por la resistencia de su marido a morir.

### ***Donna Diana***

También ella sufre algún cambio en el tratamiento de uno y otro autor. A lo largo de la obra hay insinuaciones de su embarazo: cuando en la escena 12/III la condesa se desmaya, su aya le pregunta "Sollten Sie gar-?". Sospechas que se confirman luego en la escena 17/V, en la que acusa públicamente a su marido de haberla acosado: "Eine Schwangere notzüchtigen wollen!". Al final se restablece el orden, vencen la bondad y las buenas intenciones. Desaparece el conflicto.

## **DIE WAHRE GESCHICHTE DES AH Q**

### **1. CLASIFICACIÓN INTERTEXTUAL**

Tal como hicimos ya en el capítulo anterior relativo a *Der neue Menoza*, clasificaremos ahora *Die wahre Geschichte des Ah Q* en función de su categoría intertextual.

Siguiendo la categorización de prácticas transtextuales de Genette, la relación entre el texto de Lu Xun (A) y el de Hein (A') es hipertextual. Al igual que sucedía en *Der neue Menoza*, el contrato hipertextual figura ya de forma expresa en el subtítulo de la obra: *Nach Lu Xun*. Con él Hein reconoce la existencia de un texto A a cuyo autor se remite. Sin embargo, como hicimos notar en el capítulo introductorio de este trabajo, la hipertextualidad se manifiesta en *Ah Q* de forma distinta a como lo hacía en *Menoza*. En esa diferencia nos basábamos entonces al hablar de una progresiva emancipación de Hein respecto a sus modelos.

La transformación que opera Hein sobre el texto A es en primer término formal-cualitativa y afecta al modo de representación de la obra, que pasa de narrativo a dramático. Estamos ante uno de los casos más frecuentes de intertextualidad: la transmodalización intermodal por dramatización. Además de éste hay otros cambios de naturaleza semántica, que afectan sobre todo a la forma de presentar los personajes y a las coordenadas espacio-temporales, por lo que cabe hablar también de transvalorización y transdiegetización respectivamente. En su momento lo veremos.

De acuerdo con la clasificación de procedimientos transformacionales de Plett, la relación entre A y A' constituye un ejemplo de "intergenericity" o transgenerización, uno de los tipos más frecuentes de sustitución estructural. Las reglas del género épico-narrativo son sustituidas por las del género dramático. Llámese intergenericidad o transmodalización, lo importante es que se da aquí un cambio *genérico* que no había en el *Menoza*, una muestra más de la mayor independencia del texto A' frente al texto A.



## 2. ESTUDIO GENERAL DE LAS OBRAS

### 2.1 EL TEXTO A: *LA VERDADERA HISTORIA DE A Q*, LU XUN (1923)

#### 2.1.1 INTRODUCCIÓN: APUNTES SOBRE EL AUTOR, SU OBRA Y SU ÉPOCA

Chou Shu-jen, nació en 1881 en la ciudad de Shaoxing, en el seno de una familia de letrados. Este factor biográfico explica que por gran parte de sus narraciones desfilen letrados y candidatos a los exámenes estatales<sup>32</sup>. Aunque su interés no se restringe a esta élite, sino que se extiende también a las masas rurales, cuya problemática no le es del todo ajena, ya que una parte de su familia vivía en este ámbito.

Según Tang Tao, autor de la *Historia de la literatura china moderna*<sup>33</sup>, en Lu Xun conviven por un lado el compromiso con el colectivo, con el pueblo, y por otro, la conciencia crítica del mismo: “las masas –sobre todo las masas chinas– serán siempre los espectadores de teatro” escribirá en *¿Qué pasó después de la salida de Nora?* (citado en Tang Tao: 89). La contradicción entre sus deseos –tan marxistas– de cambiar la realidad y la resistencia de ésta a ser cambiada produce en él un sentimiento de amargura.

En octubre de 1911 estalla la revolución burguesa, acontecimiento que aparece recogido (y parodiado) en las páginas de su novela *La verdadera historia de A Q*. Sin embargo, esta revolución, que dejó las cosas como estaban y sólo trajo consigo un cambio nominal, no consiguió transformar el sistema feudal sobre el que estaba asentada la economía del país. Habría que esperar hasta el Movimiento del 4 de mayo para que las cosas cambiaran en profundidad. En el terreno literario, la revolución se propuso acercar la lengua y la literatura al pueblo. Apostaba por un alejamiento del formalismo y de la imitación de los clásicos del pasado y tendía en definitiva a una popularización –una democratización– de la literatura.

La actividad literaria de Lu Xun vive también al hilo de este movimiento una etapa especialmente fructífera. Según Joachim Schickel, autor de *China: revolución*

---

<sup>32</sup> El sistema de exámenes para acceder a los puestos de la administración del Estado era de capital importancia en la política educativa china. Se trataba de una costumbre existente desde tiempo inmemorial que no se reformó hasta los primeros años del siglo XX.

<sup>33</sup> Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1989 (trad. de Yang Yinde).

en la literatura<sup>34</sup>:

Lu Hsün fue el primero [...], en 1935, que relacionó adecuadamente la literatura y la política: el pueblo no participa en la cultura y no comprende siquiera su propia miseria. [...] No cabe duda de que Lu Hsün quería emprender la transformación revolucionaria de una sociedad a través de la literatura, pero sólo podía hacerlo en la medida en que revolucionaba la literatura misma. Y ésta fue precisamente la tarea que llevó a cabo, tanto lingüística como estilística y temáticamente (Schickel: 25-26).

A partir del Movimiento del 4 de mayo, la literatura se empapa de actualidad, incorporando nuevos temas como la transformación de la sociedad, la emancipación femenina o las reivindicaciones laborales y dando también protagonismo a nuevos tipos de personajes:

En la nueva literatura las temáticas viejas fueron substituidas por las nuevas inspiradas en la democracia moderna; los personajes más frecuentes de la vieja literatura, como emperadores y reyes, generales y ministros, trabajadores y beldades fueron reemplazados por figuras de campesinos, trabajadores e intelectuales de nuevo tipo (Tang Tao: 13).

Por otro lado se filtraron muchas obras extranjeras traducidas ahora al chino: de Ibsen, de los realistas rusos. La literatura rusa revolucionaria gozó de una especial predilección entre los traductores. El mismo Lu Xun se encuentra entre los más prolíficos: en colaboración con su hermano Zhou Zuoren tradujo obras europeas que publicaría más tarde en dos volúmenes bajo el título de *Novelas Extranjeras*. Entre sus escritores preferidos se hallaban: Gogol, Chejov, Sienkiewicz y otros autores del realismo, aunque también sentía admiración por algunos poetas románticos como: Byron, Heine, Víctor Hugo, Puschkin, etc.

Se puede considerar a Lu Xun como el primer autor de novelas en chino moderno. Durante la revolución, la novela cumple en China una doble función: extender el uso del chino moderno como lenguaje literario y devolver la literatura al pueblo, constituyéndose en vehículo de denuncia de las injusticias sociales. Pero el hecho de elegir ese género solía ser conflictivo, como reconoce el autor:

En China la novela no es considerada como un género literario, y por lo tanto, el que la cultiva no puede ser llamado literato. Por esta razón nadie trata de alcanzar la fama a través de este camino. [...] Lo que [yo] buscaba era nada menos que aprovechar su poderío para transformar la sociedad (Tang Tao: 97).

*La verdadera historia de A Q*, que Lu Xun escribe entre diciembre de 1921 y febrero de 1922, forma parte de la colección *Grito de llamada*, una antología de novelas breves escrita entre 1918 y 1922 y publicada en 1923. Lu Xun explica así el

---

<sup>34</sup> Título original: *China: die Revolution der Literatur*. La versión al castellano es de Eduardo Subirats.

por qué de ese título “Grito de llamada”:

[...] como tampoco he podido olvidar mi tristeza y mi soledad, lanzo a veces algunos gritos de llamada, que quieren ser un estímulo para el guerrero que se adelanta solitario, para que no se arredre en su galope de vanguardia (Lu Sin, 1978: 22).

En sus narraciones Lu Xun describe dos tipos de personajes fundamentalmente: el campesino (*Mi viejo hogar, Tempestad en una taza de té, El sacrificio de Año Nuevo, El divorcio y La verdadera historia de A Q*) y el intelectual (*El misántropo, En una taberna y Añoranza del pasado*) y denuncia la penosa situación de las clases rurales, pero también su indiferencia y adormecimiento.

Lo novedoso de la obra de Lu Xun, que le hace pionero en esta nueva forma de hacer literatura, es su particular enfoque a la hora de tratar temas ignorados anteriormente por la literatura clásica, como asegura Tang Tao:

Antes de Lu Xun ningún escritor había descrito a los campesinos tratándolos de igual a igual, y no existía ninguna obra específica sobre el tema campesino que, como las de Lu Xun, rechazara hasta sus fundamentos el sistema feudal y mostrara la realidad histórica con tanta amplitud y profundidad (Tang Tao: 103).

### 2.1.2. ARGUMENTO

*La verdadera historia de A Q* narra las andanzas, aventuras y desventuras de un pícaro sin recursos en la China de comienzos del siglo XX, hasta que es ejecutado por un crimen que ni siquiera ha cometido. Así descrito podría pensarse que el argumento de la obra es banal y desprovisto de fuerza... y se estaría en lo cierto. De eso se trata precisamente. Lo veremos más detenidamente en el apartado de análisis formal del texto A.

### 2.1.3. RECEPCIÓN

Tenemos escasos datos en cuanto a la recepción de la obra, pero según asegura el propio autor, la publicación de su novela debió de levantar ampollas entre más de un alto cargo, que creyó verse reflejado o parodiado en la obra: “algunos politiqueros y burócratas se dieron por ofendidos, e insistían tercamente en

que yo estaba burlándome de ellos" (Tang Tao: 111). Probablemente era eso precisamente lo que pretendía Lu Xun, a juzgar por las siguientes palabras:

El método a que recorro reside en hacer que el lector no sepa a quién se está describiendo y eluda la alusión para convertirse en un espectador. Pero al contemplar el acto sospechará que la descripción alude a sí mismo y a la vez a todos, de modo que pueda abrirse paso el camino de la autocrítica (Tang Tao: 111).

Tang Tao ha reparado también en ese recurso a las alusiones implícitas: "Lo general está representado por lo particular. Cuanto más concreto y penetrante sea el carácter descrito, tanto mayor será su universalidad" (Tang Tao: 111).

La ambigüedad, la falta de concreción, que rodea como una neblina espesa toda la obra, permite al autor un mayor margen de movimiento. Quizá esto sea precisamente lo más moderno de la narración: su capacidad de hablar al lector presente. Su vigencia tras el paso del tiempo. Eso es lo que distingue a los grandes clásicos. Lu Xun ya lo es.

## 2.2. EL TEXTO A': *DIE WAHRE GESCHICHTE DES AH Q*, CHRISTOPH HEIN (1984)

### 2.2.1. INTRODUCCIÓN

En 1984, un año después de su estreno en el Deutsches Theater de Berlín (22/12/1983) con Alexander Lang en la dirección, publica Christoph Hein su dramatización de la novela de Lu Xun. Era la séptima obra que estrenaba de forma oficial y con ella consiguió por fin el reconocimiento unánime del público como autor teatral. Sin lugar a dudas puede decirse que *Die wahre Geschichte des Ah Q* catapultó a su autor a la fama, tanto dentro como fuera de la RDA. Tras su estreno en Berlín se sucederían las representaciones en escenarios alemanes y extranjeros. Por desgracia no puede decirse lo mismo de sus obras anteriores, que no corrieron la misma suerte y tuvieron por lo general una brevísima permanencia en cartel.

En cualquier caso, no deja de ser paradójico que un autor que según nos aseguraba se considera a sí mismo "un dramaturgo nato" (ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 76, Madrid, 1999, pp. 154-157) obtuviera su mayor éxito internacional gracias a una novela, *Der fremde Freund*,

con la que había conseguido traspasar las fronteras de su país y alcanzar prestigio internacional. Tan sólo dos años separan la publicación de estas dos obras, entre las que según el autor hay una estrecha conexión:

Ich habe diese Fassung des *Ah Q* unmittelbar nach dem *Fremden Freund* geschrieben, und der *Ah Q* ist für mich eine Dramatisierung des *Fremden Freundes*. Aber das kann wohl kein anderer verstehen (Theater der Zeit 10/1983, p. 56).

Ambas obras ponen sobre el tapete aspectos críticos de la civilización moderna: el cuestionamiento del progreso ilimitado, la deshumanización de la sociedad, la soledad en las grandes ciudades, el distanciamiento entre los sexos..., cuestiones que de alguna forma ya estaban presentes también en *Der neue Menoza*, si bien articuladas de distinta manera.

La obra fue publicada con el subtítulo: "Zwischen Hund und Wolf", según J. Riechmann "traducción literal del modismo francés "entre chien et loup" (entre dos luces, a la boca de la noche)" (Hein, 1988c: 9). También lo interpreta así Andreas Roßman, quien con motivo del estreno de *Ah Q* en Francia titula su reseña precisamente "Zwischen Hund und Wolf". En francés la obra también se había subtulado "entre perro y lobo", según Roßmann una forma muy certera de caracterizar la situación de ambos personajes<sup>35</sup>:

"Entre chien et loup", zwischen Hund und Wolf, das heißt, als Redewendung aber auch Dämmerung im Französischen [...]. Und diese zweite, idiomatische Bedeutung sagt zugleich etwas über das Verhältnis der Figuren zur Zeit, ihre Sicht und Erfahrung von Geschichte: Ah Q und Wang sind auch, darin Becketts Tramps ähnlich, Wartende, die ihre Gegenwart als Übergangsphase wahrnehmen, unterwegs in eine andere, vielleicht lichtere, vielleicht dunklere Zukunft (Frankfurter Rundschau 12/12/1984).

Fischer percibe una relación directa entre el subtítulo de la obra y la realidad político-social de la RDA, aunque prefiere interpretar el subtítulo como alusión al carácter *híbrido* de los protagonistas, en función de los comentarios del propio autor sobre la obra:

Das Bild ist in der DDR-Literatur auch als Metapher des realen Sozialismus im Dazwischen des Übergangs gesellschaftlicher Systeme bekannt. Christa Wolf schließt in ihrer Erzählung *Der geteilte Himmel* ein Kapitel [...] mit dem Satz "Es war die Stunde zwischen Hund und Wolf" (Fischer: 80).

---

<sup>35</sup> Sea o no una mera coincidencia y tenga o no que ver con este subtítulo, el hecho es que a lo largo de la obra los personajes tratan de "perros" a la pareja protagonista: "Wo wollt ihr dann bleiben, ihr Hunde" (Hein, 1984a: 84). El guardián del templo se pregunta acerca de la procedencia del nombre "Ah Q": "Ein merkwürdiger Name. Hab ich noch nie gehört. [...] Vielleicht ein Hundename" (Hein, 1984a: 100).

Hein recurre en esta obra a un modelo literario chino. La inspiración en la cultura y literatura chinas no es nada nuevo ni original de Hein: ya antes que él otros autores en lengua alemana habían recreado el mundo oriental en sus obras. El primero sería Alfred Döblin, que en 1915 escribe *Die drei Sprünge des Wang-lun*. Le seguiría, en 1953, Brecht con *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*, una de sus obras más complejas, y el fragmento *Der Tui-Roman* (1973). En ambas critica, a través de la figura central Tui (Tellekt-uell-in), a los intelectuales que trafican con el pensamiento en la sociedad capitalista. Las dos obras pueden considerarse paradigmáticas del fracaso de los intelectuales en la República de Weimar.

No podemos olvidar tampoco las obras de Max Frisch *Bin oder die Reise nach Peking* (1945) o también *Die chinesische Mauer* (1947) en las que articula su interés por la cultura china. Más recientemente, en 1979, escribe Volker Braun *Großer Frieden*, uno de cuyos protagonistas se llama también Wang, al igual que en las obras de Hein y Döblin o en *Die Alternative* (1977), de Rudolf Bahro. En este sentido, la obra de Hein no representa un ejemplo aislado de la fascinación por lo exótico-oriental y viene a sumarse a esa tradición de curiosidad y atracción por la cultura y la vida chinas.

Al hacer la clasificación intertextual de A' hemos mencionado ya que el contrato intertextual con el texto A se formaliza desde el subtítulo mismo de la obra y que el autor reconoce la existencia de un hipotexto original en el que se basa. Además hay que tener en cuenta que muy probablemente el hipotexto de Lu Xun fuera mucho más accesible al público receptor de lo que lo fue el proto-hipotexto de Pontoppidan, de forma que el establecimiento de paralelismos y la lectura intertextual/bifocal estaban en cierta forma asegurados. Que la obra de Lu Xun estuviera más al alcance de los ciudadanos de la RDA por el hecho de ser un país de la misma órbita política que China es algo probable, pero no determinante, ya que, según afirma Hein, se trataba de un autor conocido y difundido también en otros países: "In England und Frankreich war das Interesse für ihn immer schon größer und wohl auch konstanter" (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

Por otro lado, desde el punto de vista de la intertextualidad, hay que tener en

cuenta que el texto A en el que Hein basó su versión no fue –como tampoco ha sido nuestro caso– el original chino, sino una traducción, con lo cual se introduce un nuevo nivel de relación textual que en opinión de Genette ha de tenerse presente. En el caso de Hein se trata de la traducción al inglés de la obra china, que conoció después de esa primera lectura:

Jahre später habe ich dann die englische Lu-Xun-Ausgabe bekommen – eine gute Übersetzung und wohl auch die umfänglichste nichtchinesische Ausgabe seiner Werke (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

Lamentablemente no nos es posible atender a este nuevo nivel de intertextualidad. Aunque seamos conscientes de que por buena que sea una traducción, siempre lleva implícita una interpretación del traductor, no tenemos la posibilidad de leer la obra en su versión original y constatar así cuáles son las diferencias de sentido que ha introducido el traductor de su propia cosecha y factura. Podemos tener en cuenta la existencia de ese otro nivel de intertextualidad, pero no analizarlo hasta sus últimas consecuencias.

A propósito de las traducciones diremos también que han sido dos las ediciones que hemos manejado en nuestro estudio: por un lado la de Ediciones en Lenguas Extranjeras, Beijing, 1972 y por otro la publicada en Madrid por Alfaguara en 1978. Esta última cuenta con un interesante aparato crítico que ha sido de gran ayuda a la hora de comprender ciertos aspectos de la obra que resultaban oscuros, bien por desconocimiento, bien por el diametral cambio de referentes que supone el contacto entre la cultura oriental y la nuestra. En algunos casos (como en los títulos de los diferentes capítulos) las diferencias entre ambas versiones son importantes y convendrá dejar constancia de ellas.

### 2.2.2. GÉNESIS DE LA OBRA

A diferencia de la obra que estudiamos en el capítulo anterior, en el caso de *Ah Q* sí contamos con testimonios y declaraciones del propio autor que documentan el proceso de creación de la pieza a partir del texto A. En numerosas entrevistas, Hein ha hablado acerca de los motivos que le llevaron hasta el escritor chino:

In den fünfziger Jahren war Lu Xun, der "chinesische Gorki", weitaus mehr im Bewußtsein der Öffentlichkeit, als er es etwa heute ist. [...] Ich lernte die Novelle *Die wahre Geschichte des Ah Q* in den fünfziger Jahren kennen, ohne daß damals natürlich irgendwelche Pläne für die Bühne bestanden hätten (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

La idea de dramatizar la obra de Lu Xun fue muy posterior a esa lectura y surgió a comienzos de los años setenta. No deja de ser paradójico que Hein eligiera para el teatro precisamente una obra que presenta tan pocas partes dialogadas ("me abstengo de dedicar gran parte a los diálogos", declaró en cierta ocasión Lu Xun). Esto debió de suponer una dificultad añadida a la hora de hacerla practicable para el teatro. Hein asegura que el proceso de adaptación a la escena fue en efecto largo y penoso. La obra conoció diferentes fases antes de cuajar en su versión definitiva,

Ich begann mit der Arbeit, kam aber nicht weit und legte das Material wieder weg. [...] Eine Fassung zum Beispiel war ein Einpersonenstück, ein Monolog des Ah Q. Aber diese Versuche befriedigten mich nicht. [...] Dann aber kam ich plötzlich auf die Form, die das Ah-Q-Stück jetzt hat. Und dieses von Lu Xun weggerückte, dieses freie und assoziative Muster erschien mir für die Arbeit brauchbar. In dieser Struktur [die das Stück schließlich hatte] konnte ich etwas von meiner Situation, meiner Erfahrung spiegeln (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

A través de esas sucesivas versiones la adaptación de Hein fue haciéndose cada vez más personal:

Ich habe über Jahre daran gearbeitet, aufgrund dieser Novelle von Lu Xun ein Bühnenstück zu schreiben. Im Laufe dieser Arbeit entstand eine immer größere Entfernung zum Original (Baier: 97).

Ya constatamos en su momento que cada una de las obras que analizamos en este trabajo materializa de una forma distinta el hecho intertextual, y que el hilo que une los textos A con sus respectivos textos A' se va haciendo cada vez más fino: el *Menoza* de Hein camina unos pasos por detrás del de Lenz y siempre a su sombra, en *Ah Q* la distancia entre A y A' es deliberadamente mayor. También lo cree así Bernd Fischer:

Hein [...] borgt die Fabel der chinesischen Erzählung, ohne deren poetischen Welthaltigkeit überhaupt nachgestalten zu können oder zu wollen. Die Fabel dient ihm lediglich als szenischer Rahmen für eine Rhetorik, die sich in Hinblick auf ihre historischen, sozialen und thematischen Bedingungen völlig aus ihm löst (Fischer: 75-76).



### 2.2.3. RECEPCIÓN

Si las relaciones de Lu Xun con el poder fluctuaron desde la más estrecha colaboración hasta el distanciamiento o la persecución política, otro tanto podría decirse de Hein: no se situó nunca tan cerca de la órbita del poder como para disfrutar de mayores prebendas que el resto de sus colegas de profesión y aunque de manera oficial no podemos afirmar que sufriera persecución política, lo cierto es que oficiosamente sí resultó incómodo en más de una ocasión. Lo prueba el hecho de que el estreno de *Die wahre Geschichte des Ah Q* no fuera reseñado en los órganos del Partido y que sin embargo tuviera una excepcional acogida a escala internacional y conociera un nutrido número de representaciones, fuera y dentro de la RDA. Lo prueba también el inexplicable estreno de algunas de sus obras en ciudades de segundo orden. O la exasperante lentitud a la hora de permitir la publicación en la RDA. Una tortura psicológica que sin embargo para algunos estaba justificada: según Emmerich, Reichel califica cínicamente este boicot como un “proceso de maduración”, un “acercamiento de años” a las obras en cuestión.

Si no nos sorprendía la reacción de las autoridades chinas ante la publicación de *La verdadera historia de A Q*, teniendo en cuenta que uno de los objetivos del autor era precisamente remover la conciencia del lector y fomentar la autocritica, tampoco debe sorprendernos ahora que Hein persiga el mismo propósito. La fuerza y la actualidad de una y otra obra están sin duda en su capacidad de hablar al lector presente. Precisamente ahí radica, según B. Fischer, el valor de la obra:

Diese Möglichkeiten zum Dialog des dramatischen Wortes zwischen Bühnengeschehen und rezeptivem Kontext spielt Heins Adaption der chinesischen Fabel auf radikale Weise aus. [...] Die Dialoge der Figuren [...] richten sich [...] direkt an die Zuschauer, auf deren zeitgenössische Denk- und Sprachgewohnheiten sie in allem angewiesen sind (Fischer: 75-76).

Que la obra es una apelación directa al presente del espectador puede deducirse de este diálogo entre los protagonistas:

WANG: Sieh dir ihre Gesichter an. Es interessiert sie nicht.

Ah Q: Warum nicht? Es ist ihr Leben. Wir spielen schließlich Szenen aus der Welt der Angestellten. Das sollte sie interessieren. [...] Unsere Botschaft soll ihr Herz erreichen und erweichen (Hein, 1884a: 126-127).

Estas palabras de Ah Q parecen estar reñidas con estas otras que pronuncia

en la escena IV: "Ich habe keine Botschaft für sie", a las que Wang responde: "Sie sollen sich selber was denken. Muß man ihnen alles vorkauen" (Hein, 1984a: 107). Según Michael Töteberg, los críticos sentados en el patio de butacas interpretaron estas palabras de Ah Q como una provocación (Arnold, 1991a: 39).

En alguna entrevista, Hein ha reconocido la vinculación de la obra respecto al presente: "Ich glaube schon, daß es alle diese Abhängigkeiten gibt [Wirklichkeit, literarische Tradition, konkreter Gegenstand]. Auch die Abhängigkeit von ganz Aktuellem" (Theater der Zeit 10/1983, p. 56), aunque también se ha quejado siempre de la interpretación tendenciosa de sus obras, jurando y perjurando que en ellas sólo dice lo que dice el texto y que no hay otros sentidos ocultos<sup>36</sup>.

Ese es el tema del ensayo *Waldbruder Lenz*, en el que Hein reflexiona sobre la represión en el lenguaje que lleva a la creación de un lenguaje implícito, un subtexto. Manejar y explotar ese otro nivel textual no verbal implica además la aceptación de una instancia superior totalitaria que impone su propio código.

Pero, como apunta Ralph Hammerthaler, se trataba de un mecanismo bastante extendido:

Auf der Bühne bedienen sich die Künstler nicht selten einer Sprache, die kritische Inhalte vermittelte, ohne sie eigentlich auszusprechen. Eine Vielzahl von Anspielungen und Andeutungen ergab letztlich eine Art *theatralisches Vexierspiel* [...]. Das Publikum hörte die Botschaften zwischen den Sätzen heraus (Hasche/Schölling/Fiebach: 160-161).

No se sabe (ni creo que pueda saberse con certeza) hasta qué punto el autor coquetea y entra en ese juego de alusiones implícitas o hasta qué punto esa interpretación es atribuible únicamente al lector. Si tenemos en cuenta las palabras de su ensayo *Waldbruder Lenz*, la última opción sería la más plausible. El público leía literatura buscando entre líneas mensajes subliminales de crítica que no habrían podido salir a la luz de haber sido expresados abiertamente,

Man liest nicht, sondern kommentiert. Man bekümmert sich nicht um die gedruckten Mitteilungen, sondern sucht zwischen den Zeilen. Und dort steht in der Tat alles; alles jedenfalls, was man zu finden wünscht (Hein, 1987b: 70).

De modo que las palabras dejan de tener un significado universal, y pasan a ser manipuladas a gusto del lector:

---

<sup>36</sup> Según B. Fischer éste es el dilema de un arte "die unter den Bedingungen verschärfter Zensur funktionieren will. Eine Solche Kunst muß selbst dann, wenn es ihr gelingt, über Umwege Politisches zu formulieren, immer zugleich Medium legitimistischer Kompensation sein" (Fischer: 89).

Angewiesen auf Verständigung und die Sprache der Herrschenden, kommunizieren die Beherrschten mit den Worten eben dieser Sprache, denen sie jedoch eine andere, nur ihnen vertraute Bedeutung beilegen. Es ist [...] eine Frage von Herrschaft, nicht von Poesie. Der Terminus Sklavensprache gehört zum politischen Vokabular: Er benennt den sozialen Stand des Sprechenden als den eines Ohnmächtigen, Unterdrückten, Versklavten. [...] Dadurch ist aber auch eine – unausgesprochene – Übereinkunft mit den Herrschenden, ein Abkommen der unterdrückten Sprachmächtigen mit den Mächtigen (Hein, 1987b: 71).

Para Hein se trata del mismo mecanismo al que aludía Humpty Dumpty en *Alicia en el país de las maravillas*:

“Wenn ich ein Wort benutze, dann hat es die Bedeutung, die ich ihm zu geben beliebt – nicht mehr und nicht weniger. [...] Es geht nur darum, wer in diesem Fall der Herr ist. Das ist alles” (Hein, 1987b: 71)<sup>37</sup>.

La coexistencia de esos dos niveles de lengua lleva a Ralph Hammerthaler a hablar de un “bilingüismo” específico de los ciudadanos de la RDA:

Die DDR-Bürger hatten gelernt, zweisprachig zu leben, oder aber eine Sprache zu sprechen und eine andere zu meinen, man konnte das in einem negativen Sinne als die Sklavensprache bezeichnen, die es offensichtlich auch war. [...] Anhand eines alten Stückes Machtstrukturen der DDR aufzudecken bzw. die Beschädigung des Individuums durch Machtstrukturen zu erzählen, war bis zur Beendigung der DDR eine vornehme Aufgabe des Theaters, es bildete so eine Art von indirektem Spiegel (Hasche/Schölling/Fiebach: 181).

En este sentido –y haciendo uso de esa “Sklavensprache”– podemos entender que las palabras de Ah Q “Ich habe keine Botschaft für sie” (1984a: 107) se percibieran como una provocación del autor, cansado de que tanto por parte del público como por parte de las autoridades se desmontaran sus obras en busca de significados subyacentes. Y también en este sentido pueden ser leídas las palabras de Ah Q y Wang acerca de los libros, que recuerdan la propaganda del Partido alardeando sobre el hábito de la lectura y la gran cantidad de libros publicados en la RDA:

Ah Q: Es wird viel geschrieben. Wenn du mich fragst, viel zu viel.  
WANG: Andererseits gibts aber auch zu viele Analphabeten (Hein, 1984a: 107).

En su discurso contra la censura, pronunciado durante el X Congreso de Escritores, Hein proclama:

Die DDR wird gelegentlich als ein Leseland bezeichnet. [...] Es werden hier jedoch weit mehr als in anderen Ländern Bücher gelesen. Die korrekte Bezeichnung wäre also:

---

<sup>37</sup> Algo muy parecido dice la monja en *Die wahre Geschichte des Ah Q*: “Du irrst dich, Ah Q. Es gibt Worte, die mehr sind. [...] Es gibt Worte, die Kraft geben, die zufrieden machen” (Hein, 1984a: 95).

Buchleseland. Das Verdienst dafür gebührt unserer Presse, unseren Medien. Ihre Zurückhaltung in der Berichterstattung und der verlässliche Konsens ihrer Meinungen führte dazu, daß kaum ein Bürger unseres Landes mehr als ein paar Minuten sich mit ihnen zu beschäftigen hat. [...] Statt der Zeitung kauften sich die Leute ein Buch (Hein, 1990a: 112-113, 193).

Tras su estreno *Ah Q* se mantuvo toda una temporada en cartel, con un total de 46 representaciones, algo inaudito para un autor como Hein. El crítico Andreas Roßmann habla en este sentido de una "Erfolgsserie, wie sie einer deutschsprachigen Novität nicht eben häufig zuteil wird" (Frankfurter Rundschau, 18/3/1986).

Fueron también numerosísimas las reseñas escritas a raíz de su primera representación, aunque el órgano del Partido, *Neues Deutschland*, no llegara a pronunciarse al respecto, como dijimos anteriormente. No abundaremos más en las posibles razones de ese silencio, a lo largo de este análisis ha quedado suficientemente claro cuáles pudieron ser.

La clave de su éxito está sin duda en la vinculación de la obra con el presente político, algo que para F. Hörnigk está fuera de toda duda: "[das Stück] vermittelt ein Bild [...] einer direkt politischen Ansprache" (Hammer: 196). Pero no se trata de transplantar sin más la realidad al papel: "Sein Kriterium für den Realismus in *Ah Q* liegt nicht in der direkten Entsprechung und Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern in ihrer radikalen 'Nachahmung' durch Clownerie" (Hammer: 196).

La gravedad de la situación que atraviesan los protagonistas contrasta con la comicidad de sus diálogos<sup>38</sup>. La obra de Hein es según Hörnigk una sátira, y como tal recurre a medios como: "Überpointierung und Vergrößerung" (Hammer: 197). En opinión de Hörnigk, Hein critica el inmovilismo de los protagonistas: "Die von Christoph Hein ja durchaus kritisch bewertete Haltung der Figuren Ah Q und Wang, ihre Situation nur zu interpretieren und nicht zu verändern" (Hammer: 198).

En términos generales, la ambigua indefinición de la obra incomodó a los sectores más conservadores de la crítica teatral germano-oriental: para Günther

---

<sup>38</sup> En este sentido apunta la crítica de Fischer: "Ich finde in Heins dialogisierter Auflösung und szenischer Ausschlichtung der Geschichte des Ah Q eine Tendenz bestätigt, die sich seit einigen Jahren in mehreren Dramenformen bis hin zur Unterhaltungskultur durchzusetzen scheint. Im amerikanischen Fernsehen nennt sich dieses Phänomen 'situation comedy'" (Fischer 76).

Bellmann, del Berliner Zeitung am Abend, se estaba imponiendo un gusto por la metáfora muy alejado del ideal de realismo social:

Die Aufführung diene ihm als Beleg, daß "sich manche unserer Theater zunehmend einer scheinmodischen Metaphorik (im Klartext: beliebigen Vieldeutigkeit) ausliefern, die ihrem Realismus-Auftrag entgegengesetzt ist" (Arnold, 1991a: 41).

Peter Baran, en Junge Welt, el periódico de las FDJ, critica la "polisemia" de la obra y encabeza así su reseña:

Es war einmal ein Stück, das war ziemlich wichtig für einige Länder, es war recht widersprüchlich für Marxisten und es war sehr, sehr gut geschrieben. Sein Witz war der, daß zwei Männer auf einen dritten warten, der aber nicht kommt, und so warten sie halt und warten. Und obgleich sie eigentlich schon gestorben sind, feiern sie dann und wann Auferstehung (Arnold, 1991a: 43).

Y Rolf-Dieter Eichler en el National-Zeitung concluye tajante: "Kaum eine Geschichte und noch weniger wahr" (Arnold, 1991a: 39).

Desde las páginas de Sonntag, Ingrid Seyfarth hace hincapié en el estilo "narrativo" de Hein, una forma de narrar que recuerda vivamente a *Der fremde Freund*, donde no se percibe simpatía o aversión por ningún personaje y que en ocasiones llega a resultar un tanto fría: "Er erzählt sie [die Geschichte] wie eine Legende, wortreich, distanziert, mit wenig poetischen Momenten unmittelbar emotionaler Anteilnahme" (Hammer: 246). Seyfarth repara también en la dimensión actual de la obra:

[...] mit seinem eben geschriebenen Stück wird doch der Autor zu uns von heute reden wollen. (Wie er mit der für mich aufregendsten DDR-Prosa des Vorjahres, *Der fremde Freund*, sehr deutlich, analytisch, aufklärerisch, in großer Form zu uns sprach) (Hammer: 247).

Para Ernst Schumacher, el crítico teatral por excelencia en la RDA, era evidente que *Die wahre Geschichte des Ah Q* tenía un sentido metafórico: "Heins Parabel läßt offen, welche Revolution und welche Herrschaftslosigkeit gemeint sind" (Hammer: 248). Como el resto de críticos hace hincapié en la ambigüedad latente en el texto y su parentesco con la pieza de Beckett:

Sie beschränkt sich viel zu sehr auf die Nabelschau falschen Bewußtseins, verbleibt existentialistischer Befund statt Ausfindigmachung sinnvoller Existenz. [...] Es bleibt bei einem "Warten auf Godot" statt auf die Eröffnung "Weiterer Aussichten", um auf bekannte Stücktitel anzuspähen (Hammer: 248).

Schumacher denuncia también la actitud vital que refleja esta obra: "Affirmierung dieser passiven Einstellung zum Leben, das sich in bloßem Rasonieren

erschöpft oder in unnützes Selbsthelfertum ausartet, statt als Kritik daran zu wirken“ (Hammer: 248). Y por último acusa al autor de no implicarse en las luchas de la civilización actual:

Genau besehen, bleibt die wahre Geschichte durch diese *Wahre Geschichte des Ah Q* doch mehr zu- als aufgedeckt, [...] die abgehandelte Widersprüchlichkeit ist nicht konkret genug auf die Kämpfe der heutigen Welt beziehbar (Hammer: 249).

Christoph Funke, que se encontraba entre los escasos defensores de la obra, reconoce: “Hein gibt eben keine marxistische Analyse –hätte er das angestrebt, müßten ihm arge Fehler bescheinigt werden–, sondern Anstöße” (Arnold, 1991a: 39).

Desde las páginas de Theater der Zeit, donde había aparecido publicada la obra junto con una extensa entrevista con el autor, Martin Linzer subraya, como ya hiciera Ingrid Seyfarth, la semejanza entre *Die wahre Geschichte des Ah Q* y *Der fremde Freund*, en función de la común problemática que articulan:

Beide Werke (wie auch die anderen Heins) haben mit derselben Grundthematik zu tun, die [...] auf den Widerspruch aufmerksam machen will, daß es in der Praxis des gesellschaftlichen Lebens nicht immer so gut ‘läuft’ wie es das referierte theoretische Konzept meint (Theater der Zeit 3/1984, p. 53).

Y abunda en la ambigüedad de la obra: “Die Absichten des Autors Hein bleiben auch für mich weitgehend im Text versteckt, sein Spiel bleibt mehrdeutig, ambivalent” (Theater der Zeit 3/1984, p. 53). En suma, la valoración de Linzer sobre la obra arroja un saldo negativo:

So gut immerhin, sieht man, ist *Die wahre Geschichte des Ah Q* nicht, sie zur Diskussion gestellt zu haben dennoch ein Verdienst des Deutschen Theaters, das damit den abgerissenen Faden der Pflege nationaler, sozialistischer Gegenwartsdramatik wiederaufnimmt. Wenn auch –wie sich erweist– mit umstrittenem Erfolg! (Theater der Zeit 3/1984, p. 54).

La crítica occidental tenía una visión muy distinta del texto, y en principio, no tan lastrada por la búsqueda de dobles sentidos. La obra tiende a interpretarse en clave más intelectual que política. Lo que subyace no sería una crítica contra el sistema socialista sino una crítica contra la clase intelectual, atrincherada en su torre de marfil y alejada de la realidad.

Andreas Roßmann alude a la dimensión intertextual de la pieza tras comentar las controversias que desató el estreno de la obra en Berlín (“[es] wurde wie ein Päckchen Dynamit behandelt”):

Es [greift] nach der gleichnamigen Novelle des chinesischen Autors Lu Xun (1881 bis

1936), anders aber als diese verweigert es sich dem weitverbreiteten Bedürfnis, den Text als Allegorie der bestehenden Verhältnisse (in der DDR) entschlüsseln zu wollen. Denn Hein hat die Vorlage, deren Motive er variiert, auch verschärft und neu verknüpft, sehr frei bearbeitet und so weit von ihrem Hintergrund abgetrennt, daß das Material durchlässig wird für Analogien und Assoziationen (Frankfurter Rundschau, 24/12/1984).

Según él esta obra, como era el caso de *Der fremde Freund*, no puede identificarse con un país, sino que es extrapolable también a otras geografías<sup>39</sup>: "Ein vieldeutbares [Stück], in dem der in Ost-Berlin lebende Autor keineswegs DDR-spezifische Themen verhandelt (Frankfurter Rundschau, 18/3/1983). Para Roßmann el valor de la obra radica en las posibilidades que ofrece al lector/espectador de cuestionar y plantearse su propia realidad:

Den Text als Möglichkeit zu begreifen, sich über die eigene Realität spielerisch zu verständigen. Das ist das Angebot, darin steckt die Bedeutung dieser 'Wahren Geschichte des Ah Q' (Frankfurter Rundschau, 24/12/1984).

M. Töteberg admite que la obra desarrolla un doble juego y alude además a su indefinición geográfica:

Das doppelbödiges Spiel, im Nirgendwo angesiedelt, handelt von philosophischen Einsichten und dialektischen Wahrheiten, geht es doch schließlich um nicht weniger als einen "Blick ins Getriebe der Welt" (Arnold, 1991a: 40).

Aunque por otro lado afirma: "die Clowns auf der Bühne geben nicht die Meinung des Autors wieder, der unter anderm vorführt, wie Intellektuelle Niederlagen und Enttäuschungen verarbeiten" (Arnold, 1991a: 40).

Horst Höpke por su parte percibe de forma negativa la vaguedad de la obra, que da pie a todo tipo de interpretaciones:

In diese locker erzählte Geschichte kann offenbar jeder hineininterpretieren, was er möchte. Zwischen harmloser Slapstickkomödie und bitterernstem Ideendrama scheinen mannigfaltige Inszenierungsversuche denkbar (Frankfurter Rundschau 23/4/1986).

Nos parece muy interesante su reflexión acerca de la diferencia de referentes político-sociales entre la RDA y la RFA, que lleva también a una diferente lectura de la obra:

Wenn etwa davon die Rede ist, daß die Revolution nur zu einem Auswechseln der Nomenklatur geführt hat, so muß das in einem Staat, in dem die Revolution auf einem Denkmalsockel steht, an der nun nicht mehr zu rütteln ist, anders klingen als hier im Westen (Frankfurter Rundschau 23/4/1986).

---

<sup>39</sup> También Heinz Klunker comparte esa opinión desde las páginas de la revista teatral germano-occidental *Theater heute*: "das vorliegende Stück, das weit weg ist von aller Chinoiserie und keinen spezifischen DDR-Stoff transportiert" (Hammer: 252).

También Heinz Klunker denuncia el desconocimiento mutuo de las diferentes realidades alemanas:

In der Auseinandersetzung mit DDR-Dramatik macht sich nicht nur beim Publikum, sondern auch bei Theaterleuten ein Erfahrungsdefizit bemerkbar, das sich nicht auf die Realität des anderen Staates allein bezieht, sondern auch auf einen Fundus von Lektüre, auf Diskussionszusammenhänge, schmerzhaft Kollisionen von Theorie und Praxis, Denken und Tun (Hammer: 252).

La crítica del Neue Zürcher Zeitung a la puesta en escena en Zürich (30/5/1985) resaltaba de nuevo la polisemia de la obra: "Seine Dialoge sind unruhig und witzig in ihrer Doppelbödigkeit, worin sie etwas wirklich meinen und gleichzeitig skeptisch und ironisch brechen" (Neue Zürcher Zeitung 1/2. 6. 1985).

Y finalmente para Edith Gerhards es evidente que la obra no trata sobre la revolución china de 1911, sino sobre la sociedad actual, y hace hincapié en las diferencias respecto a la obra de Beckett *Esperando a Godot*, escritor maldito en la RDA:

Was Wang und Ah Q von Becketts Estragon und Wladimir unterscheidet, ist, daß die Handlungsmöglichkeit in ihnen angelegt ist, die humane Alternative ist stets mitgedacht, auch wenn Hein ihr keine Chance gibt. Dabei bleibt seine mahnende Kritik im Allgemeingültigen stecken (Hammer: 251).

### 3. ESTUDIO INTERTEXTUAL DE LAS OBRAS

#### 3.1. ESQUEMA DE ANÁLISIS

	plano formal (convenciones de género, lenguaje, estructura, estilo, extensión del texto)		plano temático (argumentos, motivos, personajes)	
reproducción	<ul style="list-style-type: none"> <li>- coordenadas espacio-temporales concretas</li> <li>- recurso a la ironía y la paradoja</li> <li>- elementos kafkianos o del absurdo</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- atemporalidad (referente de la revolución de 1911)</li> <li>- aespacialidad</li> <li>- dimensión actual – proyección al presente</li> <li>- motivo central de la revolución</li> </ul>	
variación	<p style="text-align: center;">A</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- género épico</li> <li>- división en capítulos</li> <li>- parodia del género biográfico</li> <li>- desarrollo diacrónico de la acción</li> <li>- escenarios chinos</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- género dramático</li> <li>- división en escenas, sin actos</li> <li>- parodia de la <i>Revolutionsstück</i> (?)</li> <li>- desarrollo sincrónico de la acción</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protagonismo único de A Q – crítica al campesinado</li> <li>- enamoramiento de la monja</li> <li>- acoso a Ama Wu</li> <li>- fusilamiento de A Q</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protagonismo compartido de Ah Q y Wang – crítica a la intelectualidad occidental</li> <li>- violación y asesinato de la monja</li> <li>- fusión de los personajes de Ama Wu y la monja</li> <li>- creación de <i>Máscara</i></li> <li>- decapitación de Ah Q</li> </ul>



## 3.2. ASPECTOS POÉTICO-FORMALES EN A

### 3.2.1. ESTRUCTURA DEL TEXTO A

La obra aparece dividida en nueve capítulos, de extensión homogénea (nunca superior a diez páginas) y titulados, según la edición de Juan Ignacio Preciado y Miguel Shiao: I Introducción – II Breve relato de las victorias de A Q – III Relato complementario de las victorias de A Q – IV Tragedia de amor – V El problema de la subsistencia – VI El resurgimiento de la decadencia (*De la rehabilitación a la declinación*, Lu Sin 1972) – VII La revolución – VIII Prohibido hacer la revolución (*Excluido de la revolución*, Lu Sin 1972) – IX Apoteosis final.

La existencia de una instancia narradora en tercera persona es reconocible en todos los capítulos, a excepción de la introducción, en la que el autor expone en primera persona sus dudas a la hora de llevar al papel la historia de A Q.

Los episodios se van sucediendo sin una trabazón aparente. La cadencia narrativa provoca en el lector una sensación de fugacidad, ya que las aventuras están narradas de forma puntual, casi inconexa, como si la vida de A Q estuviera “des-integrada” por esas anécdotas que el autor va desgranando a lo largo de la obra... tal vez porque cada biografía no esté formada más que por breves episodios que se suceden en el tiempo.

### 3.2.2. LENGUAJE Y ESTILO EN EL TEXTO A

Lo más interesante del estilo de Lu Xun no es su seriedad formal ni su parquedad expresiva, rasgos que por sí mismos son ya excepcionales, sino la sátira que se adivina por debajo del texto, la complicidad implícita con el lector, del que espera entienda cada uno de los guiños que va camuflando a lo largo de la narración de una manera sutil, en absoluto evidente, y por eso también más elegante. Si en *Der neue Menoza* nada era como parecía ser y todo estaba intercambiado, algo similar ocurre en el *A Q* de Lu Xun, sólo que de forma si cabe más refinada.

El rasgo más relevante del texto A es en nuestra opinión el recurso a la

parodia satirizante. Para referirnos a él hemos de remitirnos a la primera parte de este trabajo, donde aludíamos a la clasificación de prácticas hipertextuales de Gérard Genette (Cf. apartado 4.2.3. *Catálogo de prácticas hipertextuales*). Creemos que gran parte de sus afirmaciones acerca de la parodia y otros fenómenos aledaños puede aplicarse también al texto A.

		tema	
		<i>noble</i>	<i>vulgar</i>
estilo	<i>noble</i>	epopeya, tragedia	parodias (p. estricta, pastische heroico-cómico)
	<i>vulgar</i>	travestimiento burlesco	comedia, narración cómica

(Genette: 34)

Resumiendo lo visto entonces y sin empantanarnos en digresiones terminológicas sobre parodia, pastiche satírico<sup>40</sup> o poema heroico-cómico<sup>41</sup>, podríamos concluir que la parodia constituye una burla de la epopeya, producida por una dislocación del estilo con finalidad satirizante. Me parece fundamental esa esencia lúdica, cómica y caricaturesca de la parodia, que comparte con aquellas otras manifestaciones hipertextuales, así como su talante irónico, otro de sus rasgos lingüístico-estéticos según Genette.

Esa dislocación, que se percibe en el texto A desde las primeras páginas, se produce por la aplicación de un texto (o género) noble a un tema (situación o personajes) vulgar. Basta revisar los títulos de los capítulos que citábamos en el apartado anterior: ¿no serían más propios de la biografía de un héroe? ¿No crean en el lector la expectativa de encontrar en esas páginas la narración de innumerables hazañas? El desfase que se produce tan pronto como conocemos la identidad del protagonista provoca un fenómeno de extrañeza y de comicidad en el lector.

El efecto de “desajuste” entre el estilo elegido y los contenidos es lo que se

---

<sup>40</sup> Recordemos que según Genette “hay pastiche [...] cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo” (Genette: 100), “con función crítica o ridiculizadora” (Genette: 31) y “mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos” (Genette: 37).

<sup>41</sup> De poema heroico-cómico el texto A sólo tiene el tratamiento con un efecto cómico de un tema vulgar en un estilo noble, sin que haya una referencia concreta a un determinado texto noble.

conoce como "indecorum". Como se recordará, Plett definía la parodia precisamente en función de este elemento: "die durch das *indecorum* von hoher Stillage [...] und Trivialität der Themen, Figuren und Handlungen definiert ist" (Broich/Pfister: 93).

Frente a la literatura china clásica de célebres personajes y acciones heroicas, Lu Xun apuesta por presentarnos un personaje anónimo envuelto en acciones insignificantes... en ello radica sin duda el principal atractivo de la novela. Lu Xun satiriza la literatura de grandes personalidades que nada tiene que ver con el lector y con la realidad externa a la propia obra, y lo hace dinamitándola desde sus propias filas y con sus mismas armas.

Lu Xun juega con formas literarias obsoletas hasta llevarlas al borde del ridículo. El juego de ironías y paradojas se manifiesta en cada uno de los elementos de esta obra, tanto formales como de contenido. La propia elección del género es pura mofa: se trata de una biografía, pero no de alguien ilustre, como las biografías al uso, sino de un donnadie<sup>42</sup>. Es decir, Lu Xun mantiene el estilo grandilocuente de las epopeyas, pero aplicándolo a personajes corrientes. Como hemos visto, los títulos de los capítulos, más propios del relato de alguna gesta protagonizada por un aguerrido héroe, lo ilustran a la perfección.

Habría que hacer aún otra observación respecto al lenguaje empleado por Lu Xun. Él fue quien elevó a rango literario el *pai-hua* o lengua popular china. En *La verdadera historia de A Q*, Lu Xun reconoce que escribe "en estilo vulgar y utilizo el lenguaje de los 'tiradores de *rickshaw* y buhoneros'" (Lu Sin, 1978:137). En *Cómo empecé a escribir novelas* Lu Xun describe su forma de escribir:

Evito en la medida de lo posible la redundancia de palabras. Una vez que siento haber transmitido el mensaje de otros, prefiero no recurrir a la descripción de circunstancias y cosas de poca importancia (Tang Tao: 106).

Para Tang Tao se trata de un estilo heredado de los realistas rusos:

La formación de este estilo se debe en distinto grado a la influencia de las obras clásicas chinas y extranjeras. [...] las obras realistas de Rusia, Polonia y los países bálticos también dejaron huella en él (Tang Tao: 105).

---

<sup>42</sup> Tan es así que de A Q el autor conoce únicamente el nombre de pila: "Durante su vida, todo el mundo lo llamó según la pronunciación A Quei, pero después de su muerte, nadie volvió a mencionar este nombre" (Lu Sin, 1972: 84).

Algo que comparte también B. Fischer, para quien el carácter polifónico que Bajtín atribuye a las obras de Dostoievski es perfectamente extrapolable a Lu Xun. Esa condensación expresiva y la influencia de la narrativa realista rusa afecta también al modo de representación de los personajes. Según Lu Xun para retratar a un personaje, un escritor competente “casi no tiene necesidad de referirse a su aspecto físico, ya que su manera de hablar y su voz bastan para expresar su pensamiento y sentimiento, hasta su faz y su cuerpo” (Tang Tao: 105, de: Lu Xun, *Breve introducción a “Los pobres”, Recopilación fuera de toda recopilación*). Efectivamente, la idea de los personajes que se van poco a poco descubriendo a sí mismos guarda afinidad con la construcción de personajes de Dostoievski, que inspiró a Bajtín su teoría de las voces de un texto.

### 3.3. ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS EN EL PLANO FORMAL A ⇨ A'

#### 3.3.1. TRANSMODALIZACIÓN: DRAMATIZACIÓN

Ya vimos al hacer la clasificación intertextual de estas obras que el aspecto más sobresaliente es el del cambio genérico. La dramatización de un texto narrativo arrastra consigo una serie de cambios, como señalábamos en el apartado 4.2.3. *Catálogo de prácticas hipertextuales* de la primera parte de este estudio. Entre ellos se encuentran: la desaparición de la instancia narradora (que sin embargo puede ser asumida por alguno de los personajes, que haga el papel de corifeo), la eliminación de la discontinuidad narrativa, obligada por la linealidad temporal que impone la representación dramática, la sustitución de pasajes descriptivos por las imágenes directas captadas por el espectador o en su defecto imaginadas por el lector, la mayor cercanía entre “Erzählzeit” y “erzählte Zeit”, si es que podemos utilizar estos términos en un registro diferente al narrativo y teniendo en cuenta además que las pausas entre cuadros escénicos pueden reproducir saltos e intervalos temporales, y por último la inclusión de diálogos en estilo directo, que dan paso a otras voces en el texto además de la del creador.

Este repertorio de técnicas narrativas que se pierden o al menos modifican en

el lenguaje dramático, lleva a Bernd Fischer a cuestionarse la pertinencia del cambio genérico para tratar la historia de Ah Q:

Wenn man der Prosa der Moderne mit Bachtin die Leistung zugesteht, ihren Figuren eine 'nicht –abgeschlossene, nicht-verdinglicht definierte Welt' zu schaffen, so stellt sich allemal die Frage, ob das 'postmoderne' Theater diesen Anspruch aufrechterhalten kann (Fischer: 74).

### 3.3.2. REESTRUCTURACIÓN DEL TEXTO A

A pesar de todas estas notables modificaciones, desde el punto de vista formal, Hein mantiene a grandes rasgos, la estructura y organización global del hipotexto, aunque estemos hablando de géneros diferentes: de los nueve capítulos en que estaba dividida la novela de Lu Xun, Hein construye un drama dividido en ocho escenas distintas y sin una división en actos, como sí era el caso en *Der neue Menoza*. Tampoco observamos una correspondencia exacta de la acción entre las escenas de A' y los capítulos de A, como se desprende del siguiente cuadro:

A		A'	
I	reflexiones del autor/narrador en 1ª pers.	1ª	presentación de los protagonistas
II-III	rutina diaria de A Q hasta su enamoramiento de la monja	2ª	apología del anarquismo
		3ª	comienzan los rumores de la revolución
IV-V	intento de seducción de Ama Wu hasta la escapada a la ciudad	4ª	Ah Q marcha a la ciudad con los revolucionarios
		5ª	vuelta de la ciudad y nueva vida
VI	vuelta del héroe rehabilitado	6ª-7ª	revolución – violación y asesinato de la monja
VII- VIII	advenimiento de la revolución y cambios	8ª	ejecución de Ah Q (decapitación)
IX	ejecución de A Q (fusilamiento)		

Hay en general un recorte de todo lo esencialmente narrativo: desaparecen los pasajes más descriptivos del texto A, es decir el capítulo introductorio en el que aparecía una reflexión del autor/narrador acerca de la obra y los capítulos II y III, donde se narran las aventuras cotidianas –las “victorias”– del protagonista. La cadencia y el orden en que ocurren los acontecimientos es similar, si bien en A percibimos más “acción” que en A', debido a una mayor progresión narrativa, mientras que en el texto A' queda mucho más atenuada la impresión del paso del

tiempo en favor de la sincronía de la imagen momentánea.

### 3.4. ASPECTOS TEMÁTICOS EN A

#### 3.4.1. EL MOTIVO DE LA REVOLUCIÓN COMO LOCALIZACIÓN CRONOTÓPICA

Ya se ha dicho aquí que el texto A está ambientado en los años en torno a la Revolución de 1911. El trasfondo es por lo tanto histórico. A lo largo de la obra hay diversos datos que testimonian la historicidad (que no necesariamente veracidad) de lo narrado. La narración está salpicada de alusiones a personajes relevantes de la vida política y cultural china. La presencia de estos elementos en cierto modo autobiográficos sirve al lector como referencia y permite situar la obra en un contexto histórico muy claro. Sin embargo, a pesar de la referencia al año 1911, que no aparece hasta el capítulo VII, lo cierto es que la obra está envuelta en una cierta atemporalidad. Sí hay una evidente progresión en la acción, como señalábamos en el apartado anterior, pero lo cierto es que resulta difícil saber cuánto tiempo transcurre entre unos hechos y otros.

Otra cosa son las coordenadas espaciales, que aparecen más claramente definidas. A lo largo de la obra hay dos demarcaciones ambientales bien delimitadas: por una parte, el ámbito rural, representado por la aldea de Weichuang, y por otra, el urbano. La relación entre ambos es de enfrentamiento, de suerte que los del campo no soportan a los de la ciudad con sus aires de modernidad y los de la ciudad presuntamente tampoco aprecian a los del campo.

La Revolución de 1911 es por lo tanto el punto de referencia en torno al cual se desarrolla la acción. Toda la narración parece estar enfocada, incluso desde su misma estructura, hacia el relato del movimiento revolucionario, que tiene lugar en los dos últimos capítulos del texto. Pero por otro lado, la revuelta recibe en el texto A un tratamiento casi anecdótico: se presenta como un rumor que cunde sin que se sepa muy bien hasta qué punto es o no cierto. Se menciona por primera vez en el capítulo VI, a la vuelta de A Q de la ciudad, donde había sido testigo de las primeras ejecuciones de revolucionarios. El capítulo VII representa un punto de

inflexión en la obra, reflejado en ciertos cambios en el carácter de A Q y en la situación de otros personajes.

Lu Xun sitúa el inicio del levantamiento en su ciudad natal, Shaoxing, con lo que alude a la liberación de esta ciudad el 4 de noviembre de 1911. Pero tampoco aquí se narran los hechos de forma épica: siguiendo en su tónica de parodiar grandes acontecimientos, Lu Xun habla de la revolución vista desde abajo, desde la altura de A Q<sup>43</sup>:

El décimo cuarto día del noveno mes lunar del tercer año del reinado del emperador Süentung –*el día en que A Q vendió su alforja a Chao Pai-yen*– a medianoche, después del cuarto toque de la tercera ronda, una gran embarcación [...] llegó al desembarcadero de la familia Chao. El barco flotaba en la oscuridad, mientras los aldeanos dormían profundamente, de modo que no sabían nada de esto (Lu Sin, 1972: 118. Nota: la cursiva es mía).

Uno de los rasgos determinantes de esta revolución es que deja al margen a las masas campesinas (“Mientras los aldeanos dormían profundamente”...), como efectivamente ocurrió en la revolución de 1911. Cunde la confusión<sup>44</sup>, los datos acerca de los insurrectos son imprecisos; ni siquiera se sabe si la revolución ya ha tenido lugar o si aún está en marcha. A Q decide pasarse a los revolucionarios: en sus fantasías, la revolución le brindaría la oportunidad de resarcirse de todas las vejaciones a que había sido sometido, le colocaría más cerca del poder, o incluso en el poder mismo: “sintió [...] que todos los habitantes de Weichuang eran prisioneros suyos. Incapaz de contener su alegría, empezó a gritar a voz en cuello: ¡Rebelión! ¡Rebelión!” (Lu Sin, 1972: 120). La idea de la venganza parece seducirle:

No es mala cosa una revolución. [...] Terminará con todos estos hijos de perra... ¡Todos son odiosos, detestables en sumo grado! [...] todos los malditos aldeanos de Weichuang me darían risa; y se arrodillarían y mendigarían: -A Q, perdónanos la vida -. [...] Los primeros en morir serían Pequeño D y el señor Chao y luego el bachiller y Falso Demonio Extranjero... o tal vez perdonaría a algunos. Al principio habría perdonado a Bigotes Wang, pero ahora ni a éste quiero perdonar (Lu Sin, 1972: 120, 122).

Pero la realidad sería muy distinta: sus sueños de convertirse en revolucionario y acceder así al poder absoluto sobre los demás jamás se cumplirían

---

<sup>43</sup> De nuevo un rasgo propio de la narrativa de Dostoievski, según apunta Fischer: “er [unterwirft] die gesamte Welt der Erzählung der Perspektive des Helden, [erzählt] sie weitgehend in dessen soziotypischen und mental-ideosynkratischen Worten, gleichzeitig aber [erhält] eine ironische, satirische oder gar mitleidige Distanz zum Helden und seiner Welt aufrecht” (Fischer: 73).

<sup>44</sup> Como apuntan Preciado y Shiao, “El pueblo creía, aún en 1911, que la revolución en curso buscaba la restauración de la dinastía Ming, al igual que los diferentes levantamientos campesinos que tuvieron lugar a todo lo largo de la dinastía manchú de los Qing (1644-1911), considerada como

porque A Q se queda dormido. Lu Xun relata así las consecuencias de la Revolución de 1911:

Había ocurrido en la mañana. El bachiller de la familia Chao supo las noticias temprano y apenas se enteró de que los revolucionarios habían entrado en la noche a la ciudad, enroscó su coleta<sup>45</sup> sobre el cráneo y se fue muy temprano a visitar a Demonio Extranjero de la familia Chien, [...] y acordaron allí mismo hacerse revolucionarios (Lu Sin, 1972: 124).

Una vez que la revolución pasa por Weichuang, todos reconocen que los cambios sólo han sido superficiales y que los altos cargos siguen estando en manos de las mismas personas:

El magistrado seguía en su antigua función, sólo que ahora su título era otro; y el señor licenciado del examen provincial también tenía un puesto [...], una especie de cargo oficial; en tanto que el jefe de los militares era el mismo antiguo capitán (Lu Sin, 1972: 125).

A Q buscó por todos los medios, pero sin éxito, la forma de “arrimarse” al partido revolucionario. El desencadenante del “gran final” con el que acaba la obra es el saqueo de la casa del señor Chao: un grupo de hombres con indumentaria revolucionaria desmantela la vivienda del señor Chao. Las sospechas de la autoría del crimen recaen sobre A Q, que es detenido días más tarde y llevado a la ciudad. La detención se produjo “En lo más oscuro de la noche” y mediante “un destacamento de soldados, otro de la milicia y otro de policías, junto con cinco agentes del servicio secreto” (Lu Sin, 1978: 189)... demasiadas medidas de seguridad para un donnadie como él. Imaginamos la escena y nos trasladamos al universo kafkiano con sus injusticias cotidianas. A Q, como un personaje kafkiano, aceptó la nueva situación sin oponer resistencia. En ningún momento se plantea por qué le ha ocurrido todo, ni mucho menos se cuestiona la (i)legalidad del arresto. Puro Kafka.

### 3.4.2. BREVE EXCURSO SOBRE EL MOTIVO DE LA EJECUCIÓN

---

extranjera” (Lu Sin, 1978: 176).

<sup>45</sup> El uso de la trenza formaba parte de las costumbres desde el principio de la dominación manchú. En otro tiempo, en China se había llevado el pelo recogido en un moño, pero a la llegada de los manchúes, se hizo preceptivo el uso de coleta, que quedó definitivamente suprimida con el advenimiento de la revolución.



El despropósito que es en sí la detención de un inocente culmina en otro mayor todavía: su ejecución, decretada por el bachiller y el capitán, cuyo lema era: “¡Uno ejecutado, cien escarmentados!” (Lu Sin, 1978: 193). En un principio, A Q reacciona temeroso:

¿No será que me van a cortar la cabeza? Le entró pánico, la vista se le nubló, los oídos le zumbaron, tuvo una fuerte sensación de mareo. Sin embargo, no llegó a desmayarse. [...] En medio de sus pensamientos, le pareció entender que mientras se vive entre el cielo y la tierra, a veces es inevitable que a uno le corten la cabeza (Lu Sin, 1978: 194-195).

¡Qué diferencia entre la perplejidad ante su propia muerte y el sádico disfrute con las ejecuciones públicas que había presenciado en la ciudad! Para A Q éstas tenían algo de espectacular y fascinante: “¿Han visto ustedes una decapitación? [...] ¡Ah, es un hermoso espectáculo!... ¡Cuando ejecutan a los revolucionarios!” (Lu Sin, 1972: 113).

El motivo de la ejecución nos recuerda un episodio de la vida de Lu Xun, ocurrido durante su etapa de estudiante en Japón y relatado en el prólogo de *Grito de llamada*:

Eran los días de la guerra ruso-japonesa. Había muchas películas sobre la guerra. [...] Cierta día apareció ante mí, en la pantalla, un gran número de chinos. Uno de ellos estaba amarrado en medio, rodeado por todos los demás. Sus cuerpos vigorosos contrastaban con la apatía reflejada en sus rostros. [...] el hombre atado era un espía al servicio de los rusos y los soldados japoneses iban a decapitarlo para que sirviera de escarmiento público; la gente alrededor habría acudido a gozar del espectáculo (Lu Sin, 1978:17).

El ajusticiamiento, como también la pasividad, la apatía y la indolencia de sus compatriotas, serán constantes en las obras de Lu Xun. En el último capítulo de *A Q*, el autor describe de forma bellísima la escena del fusilamiento, evocando acaso la que en sus años de estudiante había presenciado en la película: “Todo se volvió negro delante de sus ojos, sintió un zumbido en los oídos como si todo su cuerpo se desintegrara cual liviano polvo” (Lu Sin, 1972: 138). Para Tang Tao,

La escena de la diapositiva de hacía 15 años en Sendai, que mostraba a un grupo de chinos presenciando abúlicos la decapitación de un compatriota es esmeradamente descrita al final de la novela (Tang Tao: 113).

Más escalofrantes aún que la ejecución propiamente dicha son las reacciones que suscitó la detención de A Q entre la gente del pueblo de Weichuang y la ciudad:

[...] no hubo objeciones en Weichuang, porque naturalmente todos dijeron que A Q debía ser un mal hombre y la prueba de que era malo era que había sido fusilado; porque

si no hubiera sido malo, ¿cómo lo iban a fusilar? Pero la opinión en la ciudad era desfavorable; muchos estaban insatisfechos porque estimaban que el fusilamiento era mucho menos espectacular que la decapitación. Y qué condenado más ridículo además; había pasado a través de tantas calles sin cantar ni un solo verso de ópera. Lo habían seguido para nada (Lu Sin, 1972: 139).

Esta escena será luego reproducida fielmente por Hein, como veremos en su momento. Como opina Tang Tao, "el desenlace de la novela, 'El gran final' es la tragedia de A Q y también de la Revolución de 1911" (Tang Tao: 113)... más aún: es una denuncia a gritos de la situación y la actitud de un pueblo que a fuerza de vivir como esclavo había acabado asumiendo sin reservas su condición.

### 3.4.3. PERSONAJES

#### a) *El protagonista: A Q*

El personaje central de la narración es un campesino acuciado por el hambre y la miseria, y no muy en sus cabales. Al parecer tiene o está cerca de los treinta años, según se narra en el capítulo IV: "¡Quién iba a decir, que ya cerca de los treinta años, que es cuando un hombre debe 'tener los pies firmemente en la tierra' perdería la cabeza de este modo por una monjita!" (Lu Sin, 1972: 100).

El lector no llega a saber con certeza si se trata o no de un ser imaginario, si A Q existió realmente o si se trata de un personaje de ficción que encarna las virtudes y las miserias del campesinado chino en los albores de la revolución. El autor habla de A Q como si en efecto hubiera existido, borrando así los límites entre realidad y ficción literaria, arrastrando al propio narrador dentro de su obra y poniéndolo al mismo nivel que el personaje creado.

Lu Xun presenta al personaje remontándose a supuestas fuentes, aportando una serie de datos que fomentan en el lector una ficticia sensación de veracidad, pues en el fondo no son sino un cúmulo de vaguedades e imprecisiones. Por ejemplo, en cuanto a su lugar de origen, Lu Xun sólo puede decir: "Aunque vivió la mayor parte de su vida en Weichuang, muchas veces estuvo en otros sitios" (Lu Sin, 1972: 86). En ese rastreo de datos veraces sobre A Q, en ese irónico afán de documentación vuelto del revés y llevado a lo irrisorio, lo único que Lu Xun sabe a

ciencia cierta es que el signo A es correcto y que: “no es el resultado de una falsa analogía y puede soportar la prueba de la sabiduría crítica” (Lu Sin, 1972: 86).

A lo largo de los capítulos el lector va adquiriendo una noción bastante precisa de quién y cómo es el misterioso A Q. Pero es un secundario, el viejo y poderoso señor Chao, quien mejor y más escuetamente lo caracteriza: “A Q, miserable pícaro!” (Lu Sin, 1972: 83). Efectivamente, el personaje de A Q nos recuerda a los grandes clásicos de la literatura picaresca, a Lázaro de Tormes y a otros pícaros modernos, como el inefable enfermo mental reconvertido a detective, creado por Eduardo Mendoza y resucitado recientemente en su *Aventura del tocador de señoras* o incluso, salvando las diferencias de medios, el televisivo Mr. Bean. Nos provoca, como aquéllos, una mezcla de compasión y desprecio. Nos repugna e inspira ternura a la vez. A Q despierta a un tiempo la compasión y la aversión más profunda. Es víctima y verdugo a un tiempo. Es débil pero a su vez él se ensaña con los débiles. Sin duda se trata, como ha señalado Tang Tao, de un “carácter lleno de contradicciones” (Tang Tao: 109).

Su misantropía es indiscriminada, si bien dependiendo de dónde se encuentre, A Q despreciará más a unos o a otros: “después que A Q fue a la ciudad varias veces, naturalmente se volvió mucho más vanidoso al mismo tiempo que despreciaba a los habitantes urbanos” (Lu Sin, 1972: 88).

Por otro lado, la imagen que tiene de sí mismo contrasta con la forma en que los demás le perciben a él: “tenía muy buena opinión de sí mismo; consideraba a todos los habitantes de Weichuang inferiores a él, incluso a los dos ‘jóvenes letrados’, a quien estimaba indignos de su sonrisa” (Lu Sin, 1972: 87).

En el fondo hay que reconocer dos aspectos positivos de su personalidad: su capacidad de tergiversar la verdad en función de sus propios intereses y su “preciosa ‘habilidad para olvidar’, legada por sus antepasados” (Lu Sin, 1972: 97), que le permite dejar atrás las malas pasadas que le juega la vida<sup>46</sup>. En este sentido pueden entenderse sus “victorias”, al fin y al cabo, recuperarse tras una derrota puede

---

<sup>46</sup> En las derrotas de A Q percibe B. Fischer otra dimensión: “sie konkretisieren den Zustand der ganzen Nation, die ihre ökonomische und politische Rückschrittlichkeit hinter dem feierlichen Bewußtsein ihres kulturellen Erbes und ihrer vermeintlichen Überlegenheit verschleiert” (Fischer: 85).

considerarse como victoria: A Q se crecía con cada una de las palizas que recibía, “pensando que era el ‘primer empequeñecedor de sí mismo’ y que después de quitar ‘empequeñecedor de sí mismo’, quedaba ‘el primero’” (Lu Sin, 1972: 90)... haciendo verdad el dicho de que “El que no se contenta...”

Resulta evidente sin embargo que entre las gentes del pueblo, A Q no es más que un pobre diablo, instrumentalizado por los demás y sometido a todo género de vejaciones: “la gente de Weichuang sólo empleaba sus servicios personales, o lo tenía como hazmerreír” (Lu Sin, 1972: 87).

Su relación con las mujeres se asienta sobre la siguiente creencia:

Todas las monjas mantienen ciertamente relaciones clandestinas con los monjes. Cuando una mujer camina sola por la calle, ciertamente tiene la pretensión de seducir a los hombres malos. Cuando un hombre y una mujer hablan a solas, ciertamente están planeando una cita (Lu Sin, 1972: 100).

Lejos de sorprenderse por el hecho de que ellas no le pretendan ni hablen con él, atribuye su indiferencia a un falso pudor:

Mantén estrecha vigilancia sobre aquellas mujeres que él creía que “ciertamente deseaban seducir a los hombres malos”, pero ellas no le sonreían. Escuchaba con toda atención a las mujeres que conversaban con él, pero ninguna decía una palabra que pudiera llevar a un trato. ¡Ah!, éste era otro ejemplo de la odiosidad femenina: todas asumían un aire de “falsa honestidad” (Lu Sin, 1972: 101).

Si A Q viviera en una sociedad como la nuestra, probablemente no *diría* semejantes barbaridades, pero seguramente *pensaría* que cuando una mujer dice que no, en realidad está diciendo que sí, o que ciertos atuendos femeninos son una provocación... Y a pesar que nos separa casi un siglo de aquella época, realmente cuesta ver cuál es el avance en la percepción de la mujer desde entonces hasta ahora.

Aunque Lu Xun no gusta de detenerse en detalles sobre el aspecto físico de sus personajes, bastan cuatro pinceladas para que el lector se haga una idea bastante aproximada de la apariencia de A Q:

A Q, que “había tenido mucho mejor situación”, que era hombre de mundo y un “buen trabajador”, hubiera podido ser casi un “hombre perfecto”, de no mediar unas cuantas fallas físicas. La más molesta de todas consistía en ciertas cicatrices circulares de sarna que habían aparecido en fecha indeterminada en su cuero cabelludo (Lu Sin, 1972: 88).

A Q carecía de familia y empleo fijo y vivía en el Templo de los Dioses Tutelares. En su vida todo estaba marcado por una atroz transitoriedad que sin embargo él no experimentaba de forma traumática. A Q no tiene conciencia de

la miseria extrema en que vive, y por esa razón tampoco puede hacer nada por remediarla... en realidad es un exponente de la misma apatía generalizada que tanto angustiaba a Lu Xun. En un momento de la obra, el autor ironiza sobre esta actitud: "Mas nuestro A Q no era de esta clase de vencedores, él siempre se sentía dichoso. ¿No será acaso una prueba de la superioridad del espíritu chino sobre el resto del mundo?" (Lu Sin, 1978: 154).

Paradójicamente, A Q se vuelve tanto más pasivo cuanto mayor es su desesperación, delegando en el azar la responsabilidad de cambiar su suerte:

Hacía tiempo que esperaba recoger una suma de dinero en el camino, pero hasta el momento no había tenido éxito; también había tenido la esperanza de encontrar un poco de dinero en su destantalada habitación y había buscado nerviosamente por todos los rincones, pero la habitación estaba absoluta y enteramente vacía (Lu Sin, 1972: 108-109).

Sin embargo, a pesar de su falta de determinación, en un momento dado A Q decide marchar a la ciudad después de haber acosado a la criada del señor Chao – sin conseguir sus favores– y quedar aún más desacreditado en la aldea:

Parece que desde ese día todas las mujeres de Weichuang se avergonzaban ante él, al punto que cuando veían a A Q, todas se refugiaban dentro de sus casas. [...] Esto le pareció sumamente extraño a A Q y pensó: - Estas criaturas se han puesto tímidas como señoritas. ¡Rameras! (Lu Sin, 1972: 105-106).

A su regreso, debido a su descontento con la gente de la ciudad, A Q conoce cierta prosperidad gracias a su comercio con tejidos. Pero la fortuna dará para él un nuevo giro, no necesariamente para mejor. Los primeros atisbos de la revolución cambiarán el destino de A Q y el desenlace será, como hemos visto, fatal.

### ***b) Los secundarios***

Aunque el protagonismo de A Q en la novela sea indiscutible, Lu Xun introduce otros personajes que también ayudan a perfilar el carácter de A Q.

#### *Bigotes-Wang*

Uno de ellos es Wang, personaje de escasa relevancia en el texto A (no así en la obra de Hein). Se trata de un vagabundo con un aspecto parecido al de A Q:

[...] tenía costras de sarna en el cuerpo y patillas en la cara y todo el mundo lo llamaba "Bigotes Wang Sarnoso". A Q omitía la palabra "sarnoso", pero sentía el más profundo desprecio por él (Lu Sin, 1972: 93).

### *Falso Demonio Extranjero*

La presencia de este personaje en la obra es emblemática. La relación de China con “lo extranjero” es a principios del siglo XX muy contradictoria: por un lado había un enorme deseo de ponerse al día de los adelantos europeos, pero por otro, no era menor el deseo de librar al país de la influencia extranjera, que en muchos casos amenazaba la esencia de su cultura y se percibía como un síntoma del imperialismo occidental. Falso Demonio Extranjero encarna esa amenaza extranjera. Este personaje, “otro de los enemigos de A Q, de quienes éste abominaba más”, tiene más de un rasgo en común con Lu Xun:

Había ido a la ciudad a estudiar en un colegio de tipo extranjero y después se había ido de algún modo al Japón. Cuando regresó a casa, medio año después, tenía las piernas derechas y la coleta le había desaparecido. Su madre lloró amargamente una docena de veces, su mujer trató de arrojarse al pozo tres veces. [...] Lo que más despreciaba y detestaba de él era su coleta falsa. Cuando un hombre llegaba a tener una trenza artificial casi no podía considerársele como ser humano (Lu Sin, 1972: 95-96)<sup>47</sup>.

Sin duda, el autor parodia en este episodio el recelo de los chinos hacia todo lo proveniente del extranjero o hacia aquello que ha estado en contacto con otras culturas. Muy probablemente el mismo Lu Xun, que también estudió en un colegio extranjero, para continuar luego sus estudios en Japón, tuvo que soportar igualmente los desprecios infundados de los ignorantes.

### *La monja*

La monja del Convento del Sereno Recogimiento aparece por primera vez en el capítulo III. A Q tan sólo tarda un capítulo en enamorarse de ella. En una ocasión, al verla pasar por delante, A Q intenta tocarle la cabeza rapada, y ella le increpa: “¡A Q, morirás sin descendencia!” (Lu Sin, 1978: 154), lo que según Preciado y Shiao constituye una terrible afrenta para un chino. Y sin duda así fue para él, que se

---

<sup>47</sup> En el prefacio del autor a la (re)edición de su colección de novelas *Grito de llamada* podemos leer casi estas mismas palabras: “Mi madre no tuvo más remedio que dejarme marchar. [...] Que llorara era cosa muy natural, pues en aquella época las conveniencias exigían que uno estudiara los clásicos para convertirse en funcionario; quienes seguían estudios de tipo extranjero eran reputados seres sin porvenir que, empujados por la desesperación, se veían reducidos a vender su alma a los demonios extranjeros, lo que les reportaba desprecios e insultos sin cuento” (Lu Sin, 1978:16).

quedó meditando largo rato. Es uno de los pocos momentos en que parece añorar otro tipo de vida: "Es verdad: debería tener mujer. Si muero sin hijos, nadie ofrecerá a mi espíritu un tazón de arroz. Debería tener mujer" (Lu Sin, 1978: 155). No deja de sorprendernos el parecido de la biografía de A Q con la del enfermo mental de *El laberinto de las aceitunas*, desarraigado, sin hogar y sin afecto:

Pensé en aquel instante, aunque no ciertamente por vez primera, que me hubiera gustado tener una casa confortable, con cuarto de baño propio, y una familia que me estuviese esperando (Eduardo Mendoza: *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona: Seix Barral, 1982: 41-42).

### *Pequeño D*

Emerge en la obra a raíz del incidente entre A Q y Ama Wu, la criada del señor Chao, después del cual nadie requiere ya sus servicios,

Pensó: - Esta gente nunca pudo arreglárselas sin ayuda y no puede ser que ahora de repente no haya nada que hacer. Debe haber gato encerrado en alguna parte -. Pero después de cuidadosas averiguaciones, encontró que los trabajos ocasionales se los daban a Pequeño Don. Este Pequeño D era un mozo pobre, flaco y débil, aún inferior a Bigotes Wang ante los ojos de A Q (Lu Sin, 1972: 106).

La competencia cristaliza en abierto enfrentamiento: ambos pelean cuerpo a cuerpo en su particular "batalla del dragón y el tigre" (Lu Sin, 1972: 108). Quedaría por saber quién es uno y quién es otro:

En el pasado A Q jamás había considerado a Pequeño D digno de ser tomado en serio, pero como últimamente había sufrido hambre, estaba tan flaco y débil como su enemigo, de modo que parecían dos antagonistas absolutamente equilibrados (Lu Sin, 1972: 107).

### *El señor Chao*

Este personaje se mantiene en la sombra prácticamente durante toda la narración, si bien su poder determina en gran parte la actuación de las demás figuras, incluso por encima de alcaldes y alguaciles. Su familia es la única de posibles: "las dos únicas familias de ciertas pretensiones eran las de Chien y Chao, y los nueve décimos del resto eran pobres" (Lu Sin, 1972: 114). Su poder y su dinero son la auténtica autoridad en Weichuang. Cuando A Q trata de emparentarse con la familia del señor Chao, atribuyéndose también su apellido, el señor Chao monta en cólera y le insulta llamándole "miserable pícaro".

La aversión del señor Chao por el desvergonzado A Q crece aún más después de que el protagonista intenta sin éxito seducir a Ama Wu. Le prohíbe

entonces, entre otras cosas, que vuelva a poner los pies en su casa. Es lógico que tras el regreso de A Q de la ciudad convertido en comerciante textil a quien todos quieren comprar tejidos, el señor Chao no oculte su disgusto ante el nuevo estatus de A Q, y delimite aún más su territorio de poder:

- He oído decir que te has convertido en hombre rico en otros lugares. [...] Eso está muy, muy bien. Ahora... me han contado que tienes algunas cosas viejas... Tráelas todas para que las miremos... [...] Más adelante, cuando tengas algo que vender, debes traerlo a nosotros antes que a nadie, para que lo examinemos... (Lu Sin, 1972: 115-116).

Ante el "desprecio" de A Q, el señor Chao y su familia tratan de ponerle fuera de circulación y levantan un bulo acerca de la procedencia de la mercancía que vende:

El bachiller estaba muy lejos de sentirse satisfecho con la actitud de A Q y dijo: - Habría que ponerse en guardia contra este huevo de tortuga [J. I. Preciado y M. Shiao traducen "hijo de puta"]. Quizás sería mejor ordenar al alcalde que no le permita vivir en Weichuang. Pero el señor Chao no se mostró de acuerdo y dijo que esto podía acarrear resentimientos, agregando que en negocios como los de A Q, ocurría que "el águila no hace presa en lo que tiene en su propio nido"; de modo que su propia aldea no tenía de qué preocuparse. [...] Sin embargo, al día siguiente la Séptima Cuñada Chou [...] difundió sospechas sobre A Q (Lu Sin, 1972: 116-117).

A consecuencia de ese rumor el desprecio de sus paisanos se cebó de nuevo en él:

[...] los aldeanos habían "mantenido una respetuosa distancia" para no incurrir en su enemistad; pero ¿quién iba a imaginarse que se trataba de un simple ratero que no se atrevía a volver a robar? Por lo tanto era "demasiado ruin para inspirar temor" (Lu Sin, 1972: 117-118).

### 3.5. ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS EN EL PLANO TEMÁTICO A ⇨ A'

Aunque como hemos apuntado en apartados anteriores el cambio más significativo de la obra es de carácter formal, los cambios que opera Hein sobre el texto A son también de naturaleza semántica y afectan, como dijimos al principio, a las coordenadas espacio-temporales y a la configuración de los personajes, por lo que cabe hablar también de transdiegetización y transvalorización respectivamente.

Por lo que toca al argumento, caben señalar pocos cambios: en A' el argumento viene a ser poco más o menos el mismo, episodios de la vida de dos



vagabundos que reflexionan acerca de la existencia<sup>48</sup>, meras “Szenen aus der Welt der Angestellten” (Hein, 1984a: 126), como declara Ah Q hacia el final de la pieza.

### 3.5.1. (RELATIVA) TRANSDIEGETIZACIÓN

Genette entendía por transdiegetización o transposición diegética un cambio en las coordenadas espacio-temporales del relato que arrastra consigo una modificación (de índole histórica, geográfica, etc.) de la acción.

La atemporalidad que rodea el texto A' es mucho más marcada que en la novela de Lu Xun, donde la mención expresa de la Revolución de 1911 situaba la acción en un contexto histórico preciso. Por otro lado, la atemporalidad en la que se halla inmerso el texto A' está sin duda directamente relacionada con la sincronía dramática de la que hablábamos en páginas anteriores al referirnos a la estructura de la obra. En A' no hay referencias temporales ni espaciales que nos ayuden o nos obliguen a enclavar la acción en un momento ni lugar determinados, ni a relacionarlo con un acontecimiento histórico preciso, aunque como vimos en el apartado 2.2.3. *Recepción*, gran parte del público lector o espectador identificó los episodios de la obra con su propio presente y con la historia de su propio país.

Si Lu Xun era de la opinión de que a través de hechos concretos se puede alcanzar un mayor grado de universalidad, de Hein podríamos decir justamente lo contrario: sumerge a sus personajes en tal ambigüedad que albergan en sí mismos todas las posibilidades metafóricas, como afirmaba Peter Baran: “Hein schreibt das so allgemein, läßt seine Figuren gleichsam im Winde verwehen, daß sie alles bedeuten können und nichts müssen” (Arnold, 1991a: 39). De modo que sí se pueden establecer paralelismos como los que de hecho establecía el público, aunque no estén suscritos explícitamente por el propio autor, como también cree Fischer:

[...] diese Analogien, die vor dem Hintergrund der DDR-Geschichte ja von großer Brisanz sind, [sind] möglich. Allerdings werden sie im Drama selbst lediglich angedeutet und kaum entfaltet (Fischer: 82).

---

<sup>48</sup> Según Fischer ahí radica el problema de los protagonistas: “Sie leben nicht, sondern diskutieren das Leben und können eben darum keine Ahnung mehr davon vermitteln” (Fischer: 78).

### 3.5.2. TRANSMOTIVACIÓN

#### 3.5.2.1. *Del motivo central de la revolución*

Tenemos nuestras reservas a la hora de incluir en este epígrafe de análisis de cambios de carácter temático un elemento que se conserva prácticamente íntegro en el texto A'. En el caso de *Der neue Menoza* podíamos hablar de transmoción y del diferente enfoque que recibían los diferentes motivos en el texto A'. Sin embargo ahora hay unas ligerísimas variaciones en cuanto al tratamiento, aunque la esencia de este motivo se mantiene también en el texto de Hein. A pesar de todo, sí queremos dedicar unas páginas a lo que consideramos uno de los principales argumentos del teatro de Hein y del teatro alemán en general.

#### a) Teatro para una revolución

No deja de ser paradójico que precisamente en Alemania, donde cada revolución ha quedado en mero conato, se haya instituido un subgénero dramático como el de las obras de revolución (*Revolutionsstücke*), tan magistralmente representado, ya en el siglo XIX, por autores de la talla de Büchner. Este tipo de dramas se seguirían cultivando posteriormente. En la RDA, un país que se preciaba de ir a la cabeza de la nueva revolución socialista, tenía necesariamente que existir un correlato de la misma en lo literario, "por decreto":

Den meisten DDR-Schriftstellern, ins Aufbauwerk verpflichtet, blieb zunächst nicht viel Zeit zum Grübeln, ob diese erste "geglückte", aber verordnete deutsche Revolution wirklich stattgefunden habe, und sie hüteten sich, an das revolutionäre Geburtstrauma der DDR zu rühren (Barner: 786).

Brecht y Wolf son los primeros en producir, con distintos resultados, dramas de revolución: *Die Tage der Kommune* (1949) no fue bien recibido por parte de las altas esferas del poder, en tanto que *Thomas Münzer* (1953), "der wie ein weihevolltes Staatsgründungsschauspiel wirkte" (Barner: 786), sí gozó de los parabienes de las autoridades. Tras estos primeros testimonios, se produjo un largo parón.

En la RFA sería Peter Weiss quien pusiera de nuevo en marcha la maquinaria

de la *Revolutionsdramatik* en 1964 con sus obras *Marat/Sade*, y, seis años más tarde, *Trozki im Exil*. Dicho sea de paso, esta figura de la revolución rusa inspiraría también a Braun su *Trozki in Coyoacan*, publicada dos años después, en 1972. Como vimos en la *INTRODUCCIÓN* de este trabajo, a lo largo de los años 60, autores como Müller, Lange y Hacks trataron de sacar adelante en la RDA varias obras que sin embargo sufrieron los efectos de la censura.

Según W. Emmerich a lo largo de los años 70-80 hay numerosos autores que rememoran en sus páginas episodios revolucionarios:

Manche Autoren reflektieren und "erinnerten" (Müller) frühere Phasen gelungener wie gescheiterter europäischer Revolutionen wie Müller in *Der Auftrag*, Braun in *Dmitri* (1982), Hein in *Cromwell* (1980) und Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja (1977/80/87) sowie Rolf Schneider (*Die Mainzer Republik*, 1980), Joachim Knauth (*Die Mainzer Freiheit*, 1988) und Peter Brasch (*Santerre*, 1988) in ihren Stücken aus dem Umkreis der Französischen Revolution (Emmerich: 355).

A buen seguro alguno de ellos querría impulsar la revolución marxista en curso acentuando su paralelismo con anteriores procesos revolucionarios y respondiendo así al propósito de legitimación perseguido por las autoridades. Sin embargo, opino que la gran mayoría de estos autores pretendía más bien lo contrario: por una parte tachar esa revolución de estancada e inconclusa (los utópicos, frente a los burócratas del Estado, se negaban a considerar "terminado" el proyecto de revolución que habían suscrito) y por otra, advertir del fracaso que había acompañado indefectiblemente los conatos de revolución en Alemania (como de manera incansable denunciaba Heiner Müller), y que podría ser de nuevo el compañero y sino de la revolución socialista. Como señala Barner,

Dieses Jahrzehnt vermittelte erstmals massiv die Erfahrung, daß die Übergangsgesellschaft DDR auf der Stelle trat, also die Erfahrung einer Stagnation. Die Revolutionsdramen antworteten auf die Wahrnehmung eines Mangels. Sie feierten die Revolution nicht, sondern zeigten ihre fatalen Hypothesen und Aporien. [...] So Müllers *Mauser* und *Der Auftrag*, so Brauns *Guevara* oder *Der Sonnenstaat*, *Großer Frieden*, *Simplex Deutsch* und *LeninsTod*, so Heins *Cromwell*-Schauspiel (Barner: 786).

En la medida en que estas obras se remiten a episodios reales de la historia, pueden ser consideradas como literatura histórica. Pero lo que persiguen es cuestionar y denunciar la realidad presente con medios capaces de eludir la maquinaria de la censura, desenmascarar el actual estado de cosas mediante la comparación con episodios similares en el pasado:

Die meisten der erwähnten Stücke wollten [...] keine Geschichtsdramen traditioneller Art sein. Sie zielten auf den noch aktuellen Modellfall, ja: auf Grundprobleme der

abendländischen Zivilisation. [...] Es geht um Geschichte als Gegenwart, Konfliktstrukturen der Zivilisationshistorie, die als noch virulent erscheinen (Emmerich: 355, 357).

En opinión de Barner este tipo de obras es el que mejor catalizaba el talante crítico de los autores germano-orientales y ello explica su rechazo entre las altas esferas y la incomprensible demora de los teatros a la hora de llevarlas a escena:

Die Revolutionsdramen der DDR-Literatur enthielten wohl die grundsätzlichste Kritik an den herrschenden Verhältnissen und an der deutschen und sowjetischen Geschichte. Eine Kritik von links natürlich. [...] Kein Wunder, daß ihre Werke in der Regel am längsten auf eine Inszenierung in der DDR warten mußten. Mit ihren unbequemen Erinnerungen haben sie nicht nur die herrschende Partei, sondern auch die Theater und das breite Publikum politisch wie ästhetisch überfordert (Barner: 792).

Para Barner las obras de Braun *Lenins Tod*, *Guevara oder Der Sonnenstaat* y *Großer Frieden* articulan de forma indirecta los problemas de estancamiento y burocratización de la sociedad y el Estado de la RDA mientras que *Simplex Deutsch* denuncia de forma directa la miseria alemana a través de la historia de sus anti-revoluciones. Después de Braun, pocos autores retomaron el tema de la revolución en sus obras, excepción hecha de Hein, que reabre con algunas de sus piezas dramáticas el interés por esta cuestión.

## b) Hein y las revoluciones

*Die wahre Geschichte des Ah Q* no es la primera obra en la que Hein aborda la temática revolucionaria. Su enorme interés por la historia hace que los episodios revolucionarios sean una de las constantes de su obra. Gran parte de sus piezas dramáticas trata sobre revoluciones que fracasan por la falta de comunicación entre los cabecillas y el pueblo: *Schlötel* (considerada también por muchos dentro del subgénero de las *Produktionsstücke*), *Lassalle*, *Cromwell* y, cómo no, *Ah Q* representan diversas interpretaciones del hecho revolucionario, bien inmerso en la realidad socialista presente, o bien remontándose al pasado histórico. Como los líderes revolucionarios de Büchner, los de Hein acaban siendo engullidos por un engranaje que ellos mismos han puesto en marcha y ante el que sucumben. De ser los impulsores de la revolución pasan a ser sus víctimas, meros eslabones de una cadena cuyo control se les ha escapado de las manos.

## c) La revolución en *Ah Q*: sobre perros y collares

El motivo de la revolución tiene en el texto A una menor trascendencia que en A'. En éste el motivo de la espera pasa a un primer plano, eclipsando a todos los demás y condicionando además su estructura, pues todas las acciones orbitan alrededor de ese tema central. Sin embargo, el propio autor parece contradecir esta idea al afirmar que para él el principal atractivo de la obra de Lu Xun no había sido tanto el motivo de la revolución como el personaje de Ah Q en sí:

[...] das Interesse an der Novelle war eigentlich weitestgehend das Interesse an der Ah-Q-Figur selbst, an diesem Vertreter einer Zwischenschicht. [...] Das Interesse an dieser isolierten Schicht, die zwar Tendenzen zur Revolutionären Entwicklung hat, ohne sich je tatsächlich zu engagieren und zu gefährden. [...] Beim Ah Q zum Beispiel, da reizte mich diese Figur. Sie entfernte sich immer mehr von der Novelle (Theater der Zeit 10/1983, p. 54, 56).

Según él, la revolución tiene un valor secundario:

[...] diese Revolution, die im Stück genannt wird, [...] ist eine sehr eingeschränkte, eine doch sehr merkwürdige. Sie entspricht der von 1911 in China, eine Revolution, die nichts verändert. Da findet kaum etwas statt, nur die Nomenklatur ändert sich (Theater der Zeit 10/1983, p. 56).

Más que con la novela de Lu Xun, Hein establece una comparación con sus anteriores dramas de revolución, entre los que percibe evidentes diferencias:

Beim *Ah Q* noch mehr als etwa beim *Lassalle* ist die Revolution kaum mehr als ein Geisterschiff. [...] Im *Ah Q* taucht sie lediglich dem Vernehmen nach auf, aber das sind nur Bruchstücke. [...] Es hat irgendwie etwas Aufruhr gegeben im Dorf, aber im Stück bekommen wir keine Sicherheiten. [...] Wir haben hier viel weniger als in der Lu-Xun-Geschichte tatsächliche Anhaltspunkte dafür, daß da irgendwas stattgefunden hat (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

Sin embargo, aun siendo una revolución en el fondo inoperante, Ah Q tiene puestas todas sus esperanzas en ella... y su discurso se transforma en una triste parodia de la revolución como panacea de todos los males sociales, en un tono ilusorio por esperanzado:

Ah Q: Wir werdens euch zeigen. Gründlich aufräumen werden wir. Aus deinem Tempel machen wir eine Wohnung für alle, einen Palast für die Armen. [...] Die Revolution wird auch das Dach reparieren. Alles wird sie reparieren. Das Dach und das Unrecht (Hein, 1984a: 102).

Wang es quien primero menciona la revolución, en la escena II, en un diálogo con Ah Q. A partir de la escena IV van confirmándose los rumores acerca de su inminente llegada:

WANG: Sie reden alle davon. Wo du hinhörst, Ah Q. Es kann nicht mehr lange dauern. Manche sagen, sie sei schon in der Stadt. Und von der Stadt bis zu uns, für eine Revolution ist das ein Katzensprung (Hein, 1984a: 103).

Desde la escena VI la revolución toma un nuevo curso. Como en *Dantons Tod* o en *Cromwell*, los revolucionarios empiezan a ser arrollados por los acontecimientos que ellos mismos han desencadenado: se inicia el período de terror: “[Die Revolution] macht Lärm. Man schlägt jetzt den Anarchisten die Köpfe ab” (Hein, 1984a: 116).

La revolución cala también en el estamento eclesiástico. Sigue existiendo el Convento del Sereno Recogimiento, aunque con distinto nombre:

Auch bei uns waren die Revolutionäre. Sie haben unser Heiligenbild zerschlagen. Einen neuen Namen haben wir auch. Revolutionäres Kloster zur unbefleckten Empfängnis, so heißen wir jetzt (Hein, 1984a: 128).

El saldo que arroja la revuelta, después de haber pasado por la aldea, es que todo sigue igual, que únicamente ha afectado a los cargos y que en el poder continúan los mismos perros, pero con distintos collares. Los cambios no afectan el poderío del honorable señor: aunque ve su hogar saqueado, pasa a encabezar la revuelta. Al final los poderosos están al margen de convulsiones sociales y mantienen su hegemonía por encima de todo:

WANG: Es gibt keinen gnädigen Herrn mehr.

TEMPELWÄCHTER: Ich weiß. Er heißt jetzt revolutionärer Herr.

WANG: Wer?

TEMPELWÄCHTER: Der gnädige Herr. [...]

Ah Q: Und der gnädige Herr, sagst du, gehört zur Revolutionspartei?

TEMPELWÄCHTER: Natürlich. Er und der Bürgermeister und Maske.

Ah Q: Auch Maske? [...] Der gnädige Herr ein revolutionärer Herr, hast du gehört, Krätzebart? (Hein, 1984a: 124-125).

No es de extrañar que así las cosas, Wang se pregunte: “Wer kennt die schon, diese Revolutionspartei. Sind es wahrhafte Revolutionäre, Anarchisten wie wir? Oder sind es Opportunisten?” (Hein, 1984a: 124).

Como en el texto de Lu Xun, Ah Q pierde el tren de la revolución, y aunque reacciona con sorpresa ante su exclusión, canaliza su rabia hacia la espera. Ni siquiera la ira logra sacarle de la inactividad:

Ah Q: Ich frage mich, wieso man vergaß, uns einzuladen. Wieso man es wagte, uns zu vergessen.

WANG: Ignoranten.

Ah Q: Man wollte uns kränken.

WANG: Dilettanten.

Ah Q: Man wollte uns provozieren.

WANG: Arschlöcher.

Ah Q: Man hat es gewagt, den großen Gelehrten Krätzebart Wang zu vergessen. [...] Geh zu ihnen, Alter. Sag ihnen, daß wir enttäuscht und verbittert sind. Sag ihnen, daß wir sie hier erwarten (Hein, 1984a: 124).

### 3.5.2.2. *De otros motivos secundarios*

#### a) La ejecución

El ajusticiamiento del protagonista es uno de los motivos que Hein importa directamente de la novela de Lu Xun sin apenas modificaciones. Es muy interesante observar cómo en casi todas las obras de Hein, ya sean dramáticas o narrativas, está presente la casualidad, acompañando casi siempre, por no decir siempre, a la fatalidad. Casualmente muere el compañero de Claudia, Henry, en *Der fremde Freund*. Casualmente, aunque con calculada premeditación, es asesinado en *Das Napoleonspiel* Bernhard Bagnall por el protagonista Manfred Wörle, un hombre hastiado de su propio aburrimiento. Casualmente muere también la monja a manos de Ah Q, cuya intención no es en ningún momento asesinarla (¡pero sí violarla!). Y casualmente por último muere Ah Q, como afirma el guardián del templo: "Den Kopf wird ihm Maske abschlagen. Den Kopf für einen Diebstahl, den er gar nicht begangen hat" (Hein, 1984a: 132).

La muerte de Ah Q en la escena final de la obra va aproximándose como si se tratara de una muerte anunciada. Todos en el pueblo se lamentan y denuncian verbalmente la injusticia de la ejecución de Ah Q, pero nadie mueve un dedo por impedir que ocurra, ni siquiera Wang:

Ah Q: Sag etwas, Krätzebart.

WANG: Was kann ich sagen, Ah Q.

Ah Q: Sie werden mir den Kopf abschlagen. Sie werden mich umbringen.

WANG: Halt dich tapfer, Ah Q. Denke daran, wir sind das Salz der Erde (Hein, 1984a: 132).

Al igual que en el texto A, finalmente los vecinos de Ah Q acogen con agrado la ejecución, entre ellos el guardián del templo: "Es ist lange her, daß man in unserem Dorf jemanden geköpft hat. Alle laufen hin. Was für ein Spektakel. [...] Ein Volksfest ist es nicht. Aber es ist etwas. Was passiert hier schon" (Hein, 1984a: 133). Sólo Wang parece sustraerse a esa tendencia generalizada, pero enseguida se activa su sentido de la inoperancia y la pasividad: "Dummköpfe, Ignoranten. Was für ein Volk. [...] Leb wohl, Ah Q. Du warst ein guter Mensch, aber ein Dummkopf" (Hein,

1984a: 133).

Una vez ejecutada la sentencia, el guardián del templo, que ha presenciado la ejecución, regresa al templo y relata a Wang lo sucedido en los siguientes términos, prácticamente los mismos utilizados por Lu Xun en su novela:

Früher waren die Hinrichtungen prächtiger. [...] Früher war das etwas anderes. Es ging nicht so schnell. Erst fuhr man ihn durchs ganze Dorf. Alle waren auf der Straße. Lieder wurden gesungen. Und auf dem Markt dann, da ging es nicht einfach: ratsch. Es war feierlicher. [...] Die Hinrichtungen waren früher prächtiger. Nicht einmal dafür hat man heute Zeit (Hein, 1984a: 134-135).

## b) La espera, la esperanza, la desesperación

El motivo de la espera de una revolución que no llega y cuando llega, pasa de largo, remite inevitablemente a la obra de Beckett *Esperando a Godot*, como el hecho de que los protagonistas sean en ambas obras dos vagabundos. Sin embargo, como indica el propio autor, más que una revolución lo que los personajes de la obra esperan es “eine andere Wirklichkeit” (Theater der Zeit 10/1983, p. 56), un cambio en sus vidas, algo que les saque de su inmovilismo. Esa otra realidad adopta, según los personajes, una forma u otra:

[Erwartung] auf die himmlische [Wirklichkeit] bei der Nonne, auf eine revolutionäre bei Ah Q und Wang oder eben Maske, der ja fast alles hinter sich hat, der von sich nur erwartet, gut zu funktionieren (Theater der Zeit 10/1983, p. 56).

El momento utópico, la esperanza del cambio, se percibe no como un compromiso para la lucha, sino como proveniente de más altas instancias, del destino o de dios:

Ah Q: Vielleicht ist eben jetzt die Stunde unserer Aufgabe. [...] Die Aufgabe, zu der wir geboren sind.

WANG: Soll sie warten. Sie hat lange genug auf sich warten lassen.

Ah Q: Der Moment eines sinnerfüllten Lebens. Wir hätten nicht umsonst gelebt (Hein, 1984a: 92).

A pesar del ingenuo optimismo de Ah Q, hay momentos en que le embarga la pesadumbre, la desesperación: “Unverändert. Das gleiche Loch. Die Welt dreht sich. Die Planeten wandern, hier steht die Zeit still” (Hein, 1984a: 109). Como también a Wang:

Die Welt dreht sich, sie kommt nicht vom Fleck. [...] Wer sich in der Geschichte auskennt, ist vor Überraschungen sicher. Die gleichen Geschichten, alles wiederholt sich. Es ist widerlich. Es ist ermüdend (Hein, 1984a: 128).



Como en tantas obras de Hein, también aquí está presente su concepción de la historia, su imperiosa necesidad de recordar, la exaltación de la memoria, que expresa por boca de Wang: "Die Geschichte liebt Sprünge. Dialektik. Vom Niederen aufsteigend zum Höheren und abfallend ins Triviale. [...] Logik und Metalogik. [...] Das Gedächtnis der Toten" (Hein, 1984a: 125).

Y la crítica también a la ciencia y su inoperancia contemplativa:

Die Scheinfrage der Wissenschaft: Sein oder Nichtsein. Du kannst siebzig Jahre darüber nachdenken, und wenns hochkommt achtzig, dann ist diese Frage für dich entschieden. [...] Erkenntnis kommt nach dem Fall. Allwissend sind die Toten (Hein, 1984a: 126).

Es interesante observar cómo en el fondo, los dos autores, tanto Lu Xun como Hein, critican la misma actitud de apatía en los seres humanos. Para el primero se manifestaba en sus compatriotas chinos, en su falta de arranque para intervenir cuando debieran hacerlo. En el caso de Hein esa crítica se traslada a los intelectuales, que, arropados por sus conocimientos, se alejan de la realidad sin llegar a intervenir tampoco para cambiarla.

A pesar de esa común apatía, hay diferencias entre los protagonistas tal como se presentan en A y como lo hacen en A': "Das ist eine der Änderungen der Novelle gegenüber: im Stück ist es nicht mehr die Dorfarmut, wie bei Lu Xun, sondern die Intelligenz" (Theater der Zeit 10/1983, p. 54). En otra de sus entrevistas abunda Hein en la misma idea: "Da wo bei Lu Xun Bauern sind, versuche ich den Intellektuellen, oder einen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts zu zeichnen" (Baier: 97). En este sentido, *Ah Q* constituye, en opinión de Emmerich, "eine Kritik jener unproduktiven, nur reflexiven Lebensweise aus zweiter Hand, die den Intellektuellen im Zweifelsfall zum Opfer *oder* zum Werkzeug der Mächtigen werden läßt" (Emmerich: 366).

Sin embargo, y a pesar del "tono menor", del regusto amargo que deja la pieza, para Hein *Ah Q* tiene un alto grado de ilusión: "es [ist] ein Stück voller Hoffnung" (Baier: 95). Una esperanza vecina ya de la utopía, ávida de unos cambios que no llegaron a producirse, ni sobre el escenario ni en el gran escenario de la RDA.

### c) Lo extranjero

En el texto A' este motivo no se da con tanta insistencia como en el texto A:

aunque está presente, adquiere una nueva dimensión... probablemente también por la percepción de la amenaza, del miedo. Podríamos aventurarnos a decir que detrás del extranjero está también el enemigo.

A lo largo de la obra hemos encontrado varios momentos en los que se recrea el motivo de lo extranjero como aquello que puede perturbar el orden establecido que por alguna razón no interesa cambiar. En la escena III, al hablar de la anarquía (concepto que analizaremos luego más detenidamente), la monja comenta: "Es ist ein ausländisches Wort" (Hein, 1984a: 95).

En la escena VII dice Ah Q: "Aufs Sündigen, darauf verstehen sich die ausländischen Teufel" (Hein, 1984a: 130). Y la monja también considera sospechoso el negligé que Ah Q quiere regalarle porque además es importado:

NONNE: Ist es ausländische Ware?

Ah Q: Versteht sich. London, Paris, Champs-Élysées, Fifth Avenue.

WANG: Ficksburg [...]

NONNE: Wie die leibhaftige Sünde (Hein, 1984a: 129-130).

Un extranjero es también el portador y artífice de la revolución, según asegura el guardián: "Ein Fremder aus der Stadt. Er ist gestern nacht gekommen, und da haben sie die Revolution gemacht" (Hein, 1984a: 123-125).

### 3.5.3. TRANSVALORIZACIÓN: REPLANTEAMIENTO DEL CUADRO DE PERSONAJES

Una de las diferencias semánticas más significativas entre el texto de Lu Xun y el de Hein es la configuración de los personajes, que hemos denominado ya anteriormente, siguiendo la clasificación de Genette, "transvalorización".

En el caso que nos ocupa hablaremos fundamentalmente de valorización secundaria, ya que prácticamente todos los secundarios del texto A adquieren una mayor relevancia en A'. Ese es el caso de Bigotes Wang, que cobra un mayor protagonismo, pasando de mero figurante a "partenaire" de Ah Q. También otros personajes, que en la obra de Lu Xun eran prácticamente anónimos, pasan a tener una identidad más definida, como el guardián del templo, el policía (*Máscara*) y la monja.

Por último, habrá que hablar también de desvalorización de personajes

como el señor Chao o también Falso Demonio Extranjero (que tan significativo era en la novela), que quedan prácticamente barridos del texto A' y reducidos a la alusión indirecta de los demás personajes. Pero con todo, al igual que ocurría en la narración, se percibe el poder intangible del señor Chao, que es en realidad quien mueve los hilos en ese teatro, quien hace y deshace.

### **Ah Q**

Uno de los cambios más notables en relación con el texto A es el protagonismo compartido por los dos personajes centrales: Ah Q y Wang. Desde la primera escena aparecen retratados como dos mendigos, o más bien como un par de ácratas intelectuales sin ningún apego por nada. Ah Q deja de ser el campesino que era en el texto de Lu Xun para convertirse en un pseudo-pensador de abrigo raído a lo Max Estrella.

Entre Wang y Ah Q se produce una simbiosis de personalidades que en el texto A no se daba. La complementariedad de sus caracteres es tal, que podemos definir a uno por negación del otro y viceversa. Ah Q representa el empuje, la voluntad de acción, coartada en muchas ocasiones por el ralentizador Wang. Eso revela el siguiente diálogo en la escena IV:

Ah Q: Was ist das für ein Leben, Krätzebart?

WANG: Wart, bis die Schmerzen weg sind.

Ah Q: Wir sollten es anders anfangen.

WANG: Jetzt, wo es bald überstanden ist? (Hein, 1984a: 108).

La relación entre Ah Q y Wang es contradictoria: por un lado se admiran y se aprecian, pero también mantienen la distancia y más de una vez tienen algún roce. M. Linzer percibe una complementariedad entre los dos. A Wang le atrae la espontaneidad de Ah Q, mientras que éste admira los conocimientos de Wang. Podríamos decir que Ah Q encarna la "actividad inútil" y Wang la "inactividad intelectual":

[...] unterschiedliche, ja gegensätzliche Haltungen zur Wirklichkeit [...]: den aktionistischen, aber hilflosen Anarchismus des Ah Q [...], und den intellektuellen Anarchismus des Wang, der der Aktion abgesagt hat, seine Utopien nur noch nachts durch das kaputte Dach "träumt" (Theater der Zeit 5/1984, p. 4).

Coincidimos con Linzer en destacar que Ah Q en ningún momento actúa guiado por la razón, "Er begreift eigentlich überhaupt nichts. Er handelt stets aus

momentanem Impuls, keiner seiner Entschlüsse ist von Vernunft bestimmt" (Theater der Zeit 3/1984, p. 53).

El paralelismo con el género picaresco, tan evidente en el texto A, es algo menor en el de Hein. Tal vez se deba a esa dimensión "intelectual" que aporta Hein a los protagonistas. En cambio un rasgo que sí se mantiene en ambas obras es que Ah Q es siempre cabeza de turco, el culpable de todas las desgracias. En las dos obras es un ser marginal, un desposeído, sin familia, sin hogar, sin afecto, que reduce su existencia a ir subsistiendo, a veces de los trabajos ocasionales que le ofrecen, a veces, las más, de la caridad de quienes él más desprecia.

Ah Q es un optimista compulsivo. Se recupera de los embates de la vida con una esperanza, una ilusión casi infantiles. Según el propio autor,

Ah Q [kann] alle Erfahrungen, auch die bloßen Enttäuschungen, immer sofort siegreich verarbeiten. Das aber ist im Stück nur noch bedingt vorhanden. Das war für mich nicht der Punkt, der mich interessierte. Für meinen Ah Q spielt wohl nicht so sehr das siegreiche Verarbeiten als die Lust an der Katastrophe, am Ruin eine Rolle. In unseren Breiten, offensichtlich verschieden von China, verarbeitet man seine Niederlagen ja anders. Bei uns macht man vielleicht eine Theorie, einen Essay daraus. Da gibt es also Unterschiede. Aber es gibt auch Vergleichbares (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

Hay además otros aspectos del original de Lu Xun que Hein mantiene intactos:

[...] wie in der Novelle bleibt Ah Q auch im Stück von jener Merkwürdigkeit, zwischen den Interessen dahinzuschwimmen. Einer, der sich mal den einen, mal den anderen ein wenig anschließt, ohne irgendwo richtig zu Hause zu sein (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

Tampoco varía la actitud benévola de los autores hacia el protagonista:

[...] der Ah Q, die Liebe und die Freundlichkeit, mit der Lu Xun seine Figur behandelt hat, die habe ich doch hoffentlich beibehalten. Bei allem Aberwitzigen der Figur wird sie, hoffe ich, recht sympathisch gezeichnet (Theater der Zeit 10/1983, p. 54).

Decíamos más arriba que Ah Q es un individuo carente de afecto. A lo largo de toda la obra no hay en él el más mínimo atisbo de humanidad, de cariño o de ternura. Cuando Wang le pide que haga memoria y recuerde alguna bella experiencia, no le resulta fácil:

WANG: Denk an deine Mama. Sie war schön. Sie war sehr schön.

Ah Q: Sie hat mich geschlagen.

WANG: Wie wars es mit der ersten Liebe? [...] Ihr wart glücklich. Die Welt war in Ordnung.

Ah Q: Ja.

WANG: [...] Erinnere dich, streng dich an. Sie war jung, sie war schön.

Ah Q: Ihr Vater [...] hat uns geschlagen.

WANG: Du machst es mir schwer. Denk an nichts. Schlaf (Hein, 1984a: 104).

La única manifestación de afecto a lo largo de toda la obra, su enamoramiento de la monja, se convierte en un acto de violencia e incluso en asesinato. Como si se tratara de una extraña variante del rey Midas, Ah Q acaba de forma fortuita con todo lo que toca. Así lo entiende también el crítico Horst Höpke: "Aus Liebe, wie er sie versteht, vergewaltigt Ah Q die Nonne, die dabei umkommt" (Frankfurter Rundschau, 23/4/1986).

Por esta razón pensamos que Ah Q no es culpable de esa muerte y que tampoco lo es de la violación. Su código moral, el lenguaje social que emplea es diferente al del resto de las personas. En este sentido tendría razón el autor al afirmar, como veremos más adelante, que cada uno de los personajes que intervienen en esta obra han sido violados de alguna forma. A todos les ha sido arrebatado algo: la ilusión, la esperanza, la ternura, la compasión... cada uno evidencia un vacío.

Y en su propia muerte Ah Q tiene el mismo grado de implicación: su vida se sucede como en una pantalla de cine. Por casualidad. En el fondo, su temor y su incertidumbre son los de muchos: "Wir hätten nicht umsonst gelebt" (Hein, 1984a: 92). La realidad no le concedió tampoco ese deseo.

### ***Wang y la anarquía***

Wang comparte protagonismo con Ah Q en la pieza de Hein. Es el contrapunto de la figura de Ah Q. Si Ah Q encarna la voluntad de actuar y la falta de cálculo y previsión, Wang representa la capacidad de análisis y la imposibilidad de actuación, es el intelectual inoperante, el gran estratega, el filósofo ajeno a la praxis y que no materializa nunca lo que proyecta. Como ya hemos dicho, el carácter de uno se define por negación del otro. Lo que en Ah Q era ilusión casi infantil, intrepidez, es en Wang desencanto y amargura:

WANG: Die tapferen Träume unserer Kinderjahre. Die süßen Totengräber, die uns am Gängelband der Hoffnung ins Grab geleiten. Aber verzweifeln wir nicht, wir haben Pflichten. Wir haben eine Bestimmung auf Erden (Hein, 1984a: 127).

Pero, como afirma el guardián del templo, tanto pensar y tanto beber no pueden traer nada bueno: "Da ist man zur Welt gekommen, hat seine Bestimmung, seine Aufgabe, und was tut man? Man richtet sich zugrunde. Die einen mit Alkohol,

die anderen mit Denken" (Hein, 1984a: 121). El guardián del templo no alcanza a comprender cómo un "studierter Mensch" como él, alguien con sus conocimientos, puede darse a la bebida. La razón es muy simple: "Es erinnert mich an das Leben. Darum trink ich" (Hein, 1984a: 84).

Para Wang cualquier excusa es buena para no actuar, todo con tal de que no cambie su situación, ni siquiera a mejor. Ve la vida como una maratoniana prueba de resistencia donde lo que cuenta es aguantar hasta el final: "Wir haben Erfolge. [...] Wieder ist eine Woche überstanden" (Hein, 1984a: 127). Si para el resto del mundo la mejor defensa es un ataque, Wang es partidario de la defensa pasiva.

De esta pasividad de Wang percibimos muestras a lo largo de toda la obra. En ocasiones, su inoperancia llega a tal extremo, que disculpa que el guardián del templo los mantenga a él y a Ah Q allí encerrados. En el fondo él se siente aliviado al saberse resguardado de los peligros que le puedan acechar: "Danken wir dem Schicksal, daß es uns in dieser Stunde eingeschlossen hat. Wir sind in Sicherheit" (Hein, 1984a: 93). El sarcasmo que subyace en estas palabras nos recuerda al discurso oficial del Estado que abanderaba la protección de sus súbditos frente al enemigo invisible y omnipresente que acecha en cada esquina, en cada maniobra política..., la tutela en definitiva sobre unos súbditos a los que se sigue considerando menores de edad.

Como intelectual de pro, Wang es un iconoclasta, que considera al honorable señor un explotador y se subleva contra los mecanismos y las instituciones del poder: "Du und dein Pfaffe. Rom und die Inquisition. Alle ihr bigotten Speichellecker" (Hein, 1984a: 88). Es muy posible que el ataque que pudieron percibir las autoridades fuera el cuestionamiento de la revolución que destila toda la obra y la irreverencia a la hora de tratar los estamentos que conforman nuestra sociedad moderna, representados en la obra por la monja, el guardián del templo y *Máscara*.

Wang se considera además un anarquista, una palabra que levantaba ampollas en la RDA de aquel entonces y que gusta especialmente a la pareja protagonista: "Anarchie [...] Das heißt, daß ich gegen alles bin. Gegen alles, verstehst du. Ein Anarchist ist gegen alles" (Hein, 1984a: 90). Hay que tener presente que en la actualidad el concepto de anarquía no tiene la virulencia, que sí tenía en

la RDA de los años 80. Para M. Töteberg "anarquía" es sin duda la palabra clave de toda la obra.

Hein ya había tratado este concepto en una de sus obras. Para el pintor de *Der fremde Freund* arte y anarquía eran una misma cosa: "Kunst ist Anarchie. Sie ist die Peitsche der Gesellschaft" (Hein, 1983: 71). Según el propio autor:

Heute ist der Begriff Anarchie zu Unrecht in die Nähe des Terrorismus geraten. [...] [Dieses Wort] beschreibt einen Zweifel an allem, eine Haltung, die meines Erachtens am Beginn jeder Philosophie gestanden hat. Das anarchische Moment, das Zerstören um einer tabula rasa willen, um zu einem neuen Anfang zu kommen, zu einer neuen Hoffnung zu finden, um Illusion als Illusion entlarven zu können – um diesen Punkt kreisen die Gedanken der beiden Figuren in dem Theaterstück (Baier: 82).

En otro orden de cosas, el personaje de Wang guarda algún parecido con rasgos del autor. En la tercera escena de la obra confiesa:

Als ich vierzehn war, besaß ich ein Kontorbuch, in dem ich Lebensweisheiten eintrug. [...] Damals besaß ich über dreihundert Lebensweisheiten. Heute besitze ich nicht eine mehr. [...] Ich war jung. Ich träumte von Ruhm, von Reichtum, von Frauen. [...] Und ich träumte von Opfermut, Enthaltbarkeit, Märtyrertum (Hein, 1984a: 92, 93).

En efecto, las palabras de Wang pueden describir no sólo el caso de Hein, sino el de otros muchos colegas suyos, erigidos, de forma voluntaria o no, en guías espirituales del pueblo y en motor de la tan cacareada revolución cultural. Estas palabras podrían reflejar también el idealismo, el compromiso y la entrega con que muchos escritores y artistas participaron en el proyecto de una Alemania socialista. A ellos, como a Wang, les llegó también el momento del desencanto:

[...] ich frage mich heute, was ist unsere Bestimmung? Das Alter macht vorsichtig. Man hat Erfahrungen. Ich bin so oft reingelegt worden, daß ich gewisse Zweifel habe. [...] Vielleicht ist meine ganze Bestimmung auf Erden übers Ohr gehauen zu werden (Hein, 1984a: 93).

En cierta ocasión preguntamos al propio autor si ésa es también su postura actual frente a la vida, evitar erigirse en guía de nadie. Hein se remitió entonces a *Ah Q*,

[...] puestos a quedarnos en citas de mis obras, yo iría a *Ah Q*, donde uno de los personajes dice que antes tenía un libro con un montón de máximas y hoy ya no. A mí me ocurre más bien como a este personaje de la obra de *Ah Q* (*ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 76, Madrid, 1999, 154-157).

Tal vez Wang sea el personaje con un tinte más autobiográfico. Desde luego siempre nos ha parecido sumamente escéptico y hasta descreído... posiblemente sólo sea una mera coincidencia.

### **La monja**

En el personaje de la monja fusiona Hein dos de las figuras femeninas del texto A: por una parte la monja del Convento del Sereno Recogimiento (a quien A Q humillaba públicamente y de la que estaba enamorado) y la criada del señor Chao Ama Wu (a la que intenta seducir de mala manera).

La figura de la monja no es casual, sino que constituye el contrapunto ideológico de la pareja protagonista; como afirma el autor:

Da sind zwei tapfere Helden, Atheisten, Anarchisten, und das einzige Essen, das sie bekommen, erhalten sie von der Kirche, also von einer Institution, die sie zu Recht oder zu Unrecht verachten und gegen die sie kämpfen. Von der kriegen sie die Brotsamen aus der Hand, und die Vertreterin dieser Institution wird von ihnen dann rein zufällig zertreten, so wie man ein Insekt zertritt. Das ist ja kein echter Mord, das passiert so aus Versehen. [...] Es ist ja auch ein Machostück, es sind vier Machos, die mit einer Frau hantieren, die dabei draufgeht und sie bemerken es überhaupt nicht (Baier: 99).

Es interesante la reflexión que hace el autor sobre el motivo de la violación:

[...] alle fünf Figuren sind irgendwie vergewaltigt. Der einzige, der sich da einigermaßen freihält [...] das ist der Wang. [...] Sie haben dann, weil sie mit einer für sie unfassbar ablaufenden Wirklichkeit nicht mehr hinkommen, einfach die ganz normale Erwartung auf eine andere Wirklichkeit (Theater der Zeit 10/1983, p. 56).

Por lo demás, el personaje de la monja en sí no tiene mayor relevancia. Es importante lo que representa, el estamento eclesiástico y su relación con el mundo laico. Esta figura interesa sobre todo en conexión con la de Ah Q. El hecho de que Ah Q trate de seducir, de tentar, a quien no puede responder a sus requerimientos provoca una ruptura de todo código moral. En ese sentido hablábamos anteriormente de irreverencia. Los ruegos de A Q a Ama Wu en la obra de Lu Xun son los mismos que los de Ah Q a la monja en la adaptación de Hein:

Schlafe mit mir, Maria, schlafe mit mir. Es ist so lange her, daß ich mit einer Frau zusammen war. [...] Du bist eine Frau, Maria. Schlafe mit mir, Frau. Bitte. [...] Schlafe mit mir (Hein, 1984a: 97).

No con sus ruegos –¡pero sí con un regalo!– consigue Ah Q derrumbar la fortaleza moral de la monja, que acaba mordiendo la manzana y cayendo en una trampa de la que no saldrá con vida:

Ah Q: Wenn du das in deiner Klosterzelle überziehst.  
NONNE: Das ist unmöglich. Die Schwestern würden es mir nie gestatten.  
Ah Q: Erzähls ihnen nicht. Es bleibt unser Geheimnis, Maria. [...] Wir verraten dich nicht. Ich bin dein Freund (Hein, 1984a: 130).



### ***Guardián del templo (Tempelwächter)***

Este personaje, que ya estaba presente en el texto A, experimenta un gran cambio en la dramatización de Hein, adquiriendo una entidad y un carácter claros. Se trata de un ser despótico a cuyo cuidado está el templo donde se aloja la pareja protagonista, a la que desprecia profundamente. El guardián no cuestiona en ningún momento las bases y principios de su propia existencia. Aparece en escena prácticamente desde el principio de la obra y también desde un principio aparece ya caracterizado por Ah Q: "Alter Mann, warum bist du so böseartig. So nah am Grab und so böseartig. Du Teufel" (Hein, 1984a: 86). Lo único bueno que tiene el guardián es su salud...

Auch dich werde ich noch beerdigen, Ah Q. Ich habe noch alle beerdigt. Ich ernähre mich regelmäßig. Vitamine und Eiweiß. Kein Skorbut, keine Diarrhöe, keine Lecksucht. [...] Ich werde das Glöckchen dir läuten, mein Lieber. Zum letzten Geleit. [...] Wer soll mich erschlagen wollen? Einen alten Mann, der nichts hat. Nur seine Gesundheit (Hein, 1984a: 86).

... y una férrea disciplina:

Im Winter laufe ich Schlittschuh. Im Sommer schwimme ich im Fluß. Immer auf und ab, und ab und auf. Leibesertüchtigungen. Gymnastik. Ein gesunder Geist in einem gesunden Körper. [...] Vor allem aber: keine Rauschmittel, keine Frauen, kein Alkohol (Hein, 1984a: 86-87).

Una existencia perfectamente predecible, incuestionable, mediocre, justo en las antípodas de la pareja protagonista, como echa en cara a Ah Q:

Lebst auf Gnade, lebst von Almosen. Lebst nicht besser als ich. Vielleicht schlechter, viel schlechter. [...] Wenn ich dich herausjage, wo wirst du schlafen, du Habenicht? [...] Wovon lebst du, du Bettler? Ich habe eine Arbeit, eine anständige Arbeit (Hein, 1984a: 87-88).

Sin embargo el trato entre los tres es hasta cierto punto amigable. Mantienen claras sus diferencias, saben dónde está cada uno, pero asumen su enemistad con cordialidad. De modo que, por ejemplo en la escena II, después de una tensa disputa entre los tres, en la que han intercambiado todo tipo de insultos – "Leichnam", "Pharisäer" llaman al guardián; "Bettler und Diebe" les replica éste–, el guardián se despide de ellos con un "Bis morgen, meine Freunde" (Hein, 1984a: 89).

### ***Máscara (Maske)***

Éste es por último un personaje que no está presente en la novela de Lu Xun y que Hein incorpora como novedad.

*Máscara*, que interviene por primera vez en la escena III, representa el poder del Estado policial, y también su deshumanización, su brutalidad. Es el brazo fuerte de la ley, y la ley es el honorable señor Chao. Es el ejecutor de lo que su señor dispone: "Ich tu meine Pflicht" (Hein, 1984a: 118). De todos los personajes de la obra, *Máscara* es el más deshumanizado y su existencia se reduce, como afirma el autor, a tener un buen funcionamiento y desempeñar sus tareas de forma satisfactoria. Wang le define en la escena IV en los siguientes términos:

WANG: Maske ist ein Tier. Seit ihm der gnädige Herr so zugerichtet hat, ist er kein Mensch mehr. Ein Vieh. Tut, was ihm der Herr sagt. Weiß nicht, was er tut.

Ah Q: Er wollte mich totschiagen. [...] Es macht ihm Spaß zu schlagen.

WANG: Er ist Polizist. [...] Das ist nicht persönlich gemeint. Er denkt sich nichts dabei. Du oder ein anderer, er schlägt zu (Hein, 1984a: 105).

*Máscara* debe su nombre a su apariencia. El señor Chao desfiguró su rostro con un soplete, episodio que Ah Q le recuerda en un momento de la obra: "Hast du vergessen, wer dein Gesicht verbrannte? Mit einem Schweißbrenner, Maske" (Hein, 1984a: 101). En la escena VI, Wang recuerda ese mismo episodio a la monja:

Frag ihn, warum er die Maske trägt, kleine Nonne. Er hat eine Fratze. Wenn er sie zeigt, gerinnt dir das Blut in den Adern [...] Frag ihn, wie er zur Maske kam, Nonne. Der Herr hat sie ihm verpaßt, der gnädige Herr, mit dem Schweißbrenner. Und um ihn zu trösten, hat er ihn zum Büttel gemacht (Hein, 1984a: 118).

Y le desvela quién es en realidad *Máscara*:

Komm, kleine Nonne. Setz dich zu mir. Das ist Maske, der Büttel. Kennst du Maske, kleine Nonne? Wunsch es dir nicht. Er ist ein Schlächter, ein Vieh. Die Kreatur des gnädigen Herrn, sein Bluthund (Hein, 1984a: 117-118).



## ***DIE RITTER DER TAFELRUNDE***

### **1. INTRODUCCIÓN A FALTA DE UNA CLASIFICACIÓN INTERTEXTUAL**

Las piezas que hemos tratado en los capítulos precedentes reelaboran material literario ya existente, recurriendo cada una de ellas a mecanismos distintos de adaptación y manifestando así diversas formas de concebir el hecho intertextual.

La obra que trataremos en el presente capítulo recrea y enlaza con toda una *tradición literaria* de varios siglos de antigüedad. Como decíamos en la *INTRODUCCIÓN* de este trabajo, en *Die Ritter der Tafelrunde* Hein recurre a un argumento ya consolidado en la historia de la literatura que además ha dado lugar a toda una saga poética. El profesor Manfred Pfister denomina este fenómeno “referencia al sistema”; con él alude a las referencias de un texto a convenciones de carácter genérico, a mitos, etc. Se trata, como afirma Wolfgang Karrer, de la reproducción no de un único texto, sino de un sistema. Por lo tanto, en este caso no estamos ante un único texto A, con unas referencias claras y tangibles, sino ante un cúmulo de textos que van aportando nuevos ingredientes a la totalidad y que constituyen en sí mismos un mundo de ficción, tan arraigado en nuestra propia memoria colectiva, como el real.

Por otra parte, este fenómeno intertextual nos remite a la definición de architextualidad de Genette, que él define como la vinculación de un texto a un género determinado. La elección de este tema por parte del autor implica también la aceptación de una serie de reglas que conforman esta tradición. Cuando Hein escribe una obra con ese título, acepta y se *autoencuadra* en un ciclo que se remonta a la Edad Media, con estatuto de género, como los de las también míticas figuras del Doctor Fausto, Don Juan o incluso Don Quijote. Se trata de un acuerdo tácito en el que autor y lector aceptan unas reglas implícitas.

En la *INTRODUCCIÓN* decíamos también que, si en los casos anteriores había unos textos A que se modificaban de forma más o menos masiva, en *Die*

*Ritter der Tafelrunde* Hein no se basa en un texto concreto, sino que toma prestados los motivos y personajes que integran la saga artúrica. Convendría matizar aquella afirmación, ya que unas y otras sí tienen un aspecto formal en común: aquí como allí hay un contrato intertextual sellado en el título. En este caso, Hein toma el título para su obra del drama de Jean Cocteau *Les cavaliers du table ronde*<sup>49</sup>, aunque los paralelismos con esta otra pieza queden reducidos al título, según hemos podido constatar tras una lectura contrastiva.

Entonces, si no existe una vinculación determinante con un texto A que sirva de modelo, ¿cómo podemos hablar de intertextualidad? Por una parte, como en los casos anteriores, se trata de un tema preexistente en la literatura (esto es, no original de Hein) y abordado por muchos otros autores antes que Hein. Y por otra, Hein hace suyos esos motivos y figuras de la materia artúrica, respetando y ateniéndose a ciertas convenciones de género.

Para el análisis de esta obra poco nos va a servir el catálogo de prácticas intertextuales de Genette (según su clasificación estaríamos más bien ante un caso de *architextualidad*), pero sí podremos analizar la forma en que Hein adapta los motivos, personajes y temas de la saga artúrica y la (nueva) orientación que les da. De modo que empezaremos por conocer la esencia y los textos que integran esa tradición.

---

<sup>49</sup> Así aparece documentado en BARNER, Wilfried (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck, 1994: "der Titel kommt von einem Schauspiel Jean Cocteaus (UA 1937)" (p. 867).

## 2. ESTUDIO GENERAL DE LAS OBRAS

### 2.1. EL SISTEMA A: UNOS PRETEXTOS DE LEYENDA... ¿UNA LEYENDA DE PRETEXTOS?

Tratar de enumerar y comentar aquí todos y cada uno de los textos que constituyen la materia artúrica desde sus comienzos y a través de la historia de la literatura es tarea prácticamente imposible por inabarcable y no es éste tampoco el espacio destinado a ello.

Recomendamos la consulta de la compilación bibliográfica realizada por Caroline Palmer y publicada en 1998, que recoge las obras, artículos y estudios aparecidos en torno a la figura del legendario rey hasta el año 1992. La obra de Palmer es la tercera parte de un proyecto iniciado en 1981 y que registraba todo el material crítico aparecido en las bibliografías artúricas estándar hasta 1978. Este tercer volumen de 1998, compilado a partir del *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society* de Madison es una actualización de esa segunda edición. Incluye revisiones posteriores a 1978 y un exhaustivo listado por autores, además de un índice temático. En total recoge 6562 registros, entre artículos, estudios y obras estrictamente literarias.

Habría sido de gran utilidad para nuestro estudio que, además de la clasificación alfabética de los autores, hubiera habido también otra ordenación según el año de aparición de cada título o una distinción entre bibliografía primaria y secundaria. Esto nos habría ayudado a cuantificar en términos de publicaciones cómo ha fluctuado el interés por esta temática a lo largo del tiempo y nos habría permitido además saber a ciencia cierta hasta qué punto el texto A' se encuadra en una corriente más generalizada o representa más bien un caso aislado.

No obstante, en los apartados 2.1.2.2.1. *La creación del mito nacional anglosajón* y 2.1.2.2.2. *Recepción de la materia artúrica en Alemania* del presente capítulo, citamos un gran número de obras con temática artúrica en uno y otro ámbito, lo cual sí puede ayudar a formarse una imagen de lo prolífico de este motivo.

Remitimos a esta útil bibliografía a todo aquel que desee conocer de forma exhaustiva *todo* lo publicado a lo largo de la historia acerca del rey Arturo y su muy noble parentela. Aquí es, como ha quedado dicho ya, imposible acometer semejante intento con un mínimo afán de exhaustividad.

### 2.1.1. CONCEPTO Y GÉNESIS DE LA MATERIA ARTÚRICA

Antes de revisar cuáles son los grandes hitos que marcan el desarrollo de la leyenda artúrica, convendría empezar por delimitar qué es eso que en todas las obras de consulta aparece catalogado como “materia artúrica” o “materia de Bretaña”.

Tradicionalmente los medievalistas han venido agrupando la literatura de la temprana Edad Media en tres grandes bloques temáticos: la *materia de Francia*, representada por Carlomagno y Roldán, la *materia de Roma*, consagrada a los grandes temas de la Antigüedad grecolatina y la *materia de Bretaña*, dominada por las novelas de caballería.

Las dos primeras estaban ya plenamente consolidadas en la literatura de la época, sin embargo fueron rápidamente desbancadas por el auge que fue tomando la tercera, que logró asentarse de pleno derecho y con carácter definitivo en el panorama literario-cultural europeo, haciendo célebres a los personajes que integran su leyenda.

Aunque V. Cirlot establece una distinción entre materia *de Bretaña* y materia *artúrica*<sup>50</sup>, nosotros no entraremos aquí en disquisiciones terminológicas y consideraremos ambos términos como sinónimos.

Uno de los principales problemas que plantea el estudio de la materia bretona es el de determinar cuál es su verdadero origen, si cabe hablar de una autoría “colectiva” o si más bien se trata de la creación de un sujeto individual. Estos dos planteamientos dan lugar a dos posturas enfrentadas, que vamos a tratar

---

<sup>50</sup> “La temática artúrica forma parte de este tipo de materia [la materia de Bretaña], constituyendo dentro de ella una vertiente específica que además se fijó a través de una obra escrita en una lengua culta, la de Geoffrey de Monmouth” (Cirlot: 39).

de definir escuetamente.

Hay quien cree en la absoluta independencia y originalidad de los novelistas franceses en su contribución a la formación de esta materia, considerándolos como *precursores* de la tradición literaria desarrollada en Irlanda o Gales. La transmisión oral a través de los juglares y cuentacuentos habría hecho llegar esas obras y sus temas a las Islas Británicas, y así es como estas figuras originales habrían ido calando en la tradición celta.

En el polo opuesto se encuentran aquellos que contemplan a los novelistas franceses como *catalizadores* de una tradición juglaresca bretona ya existente y que determina los comienzos de la materia de Bretaña. Su mérito no sería, según ellos, el de la originalidad de sus temas, sino el de haber sabido adaptar felizmente y de una forma personal unos motivos existentes.

Entre los partidarios de la primera tesis se encuentra M. de Riquer, para quien muchos de los personajes de la imaginería artúrica son “hijos de la creación literaria de un primer autor”, aunque en la gestación hayan intervenido también leyendas tradicionales de transmisión oral:

Es muy posible que la llamada materia de Bretaña, o novelas francesas en torno a la corte del rey Artús, deba algunos de sus elementos y de sus motivos a la antiquísima tradición legendaria bretona, o céltica, de la cual son pocos los documentos y testimonios dignos de fe anteriores a la aparición de las primeras obras cultas de aquel género. [...] el núcleo de algunos de sus temas y el nombre de varios de sus personajes novelescos preexistieron en ambientes célticos (Riquer: 114).

Riquer resta importancia al hecho de que este género pueda haberse nutrido también de relatos legendarios del mundo céltico (“Este fondo tradicional [...] no parece determinar la esencia de las novelas de la materia de Bretaña”, Riquer: 118), aunque por otro lado reconoce:

Los autores de las primeras novelas de este género afirman algunas veces que han tomado los asuntos de sus narraciones de tradiciones bretonas conservadas por ciertos recitantes ambulantes o que su obra es traducción de lo que leen en un libro antiquísimo. No se puede negar que muchas veces afirmaciones de este tipo reposan sobre hechos ciertos, pero ello nos lleva a un terreno nebuloso y muy poco firme cronológicamente (Riquer: 108-109).

Tal vez no le falte razón, ya que la apelación a una presunta fuente hallada con anterioridad es uno de los recursos poéticos y artificios retóricos más empleados desde la antigüedad. El autor afirma estar reproduciendo un



manuscrito que ha hallado de forma casual, o estar fijando por escrito narraciones que ha oído contar a alguien. Este recurso reviste de veracidad lo que no es sino ficción literaria.

Para otros estudiosos, situados en las antípodas de la postura que representa Riquer, parece innegable la existencia de una tradición legendaria anterior a la creación de poetas singulares y admitida por los propios autores, aunque su estudio sea prácticamente imposible:

Existe un reconocimiento tácito por parte de algunos autores acerca de una literatura oral de procedencia céltica que influyó de modo decisivo en la producción de romans. Resulta difícil calibrar el grado de incidencia del mundo británico en estas obras francesas a falta de textos en lengua céltica que permitan una comparación efectiva (Cirlot: 38).

El profesor García Gual se adhiere más a la tesis "celtizante"<sup>51</sup>:

El mito literario en torno del "rey que fue y que será" es el fruto de una compleja colaboración entre bardos celtas, cuenteros bretones, novelistas franceses, e ingleses y alemanes. [...] Los *conteors* bretones difundieron y tradujeron los episodios fantásticos, los "cuentos de aventuras" en los que se expresaba la fantasía y la degradada mitología céltica, una literatura épica oral de extrañas y antiguas raíces. Los novelistas franceses recogieron esas narraciones y las pusieron en verso y las escribieron en la pauta cortés y romántica de la época (García Gual, 1983: 11, 16).

Que en la constitución de la materia artúrica intervienen tanto autores individuales como tradiciones colectivas es fácilmente imaginable. Lo verdaderamente difícil, cuando no imposible, es demostrar documentalmente la existencia de estas últimas. A diferencia de las materias de Roma o de Francia, con claros referentes, los orígenes de la materia de Bretaña, no están documentados y se pierden en el túnel del tiempo.

Según V. Cirlot, en Gran Bretaña coludían dos corrientes culturales distintas, la céltica y la proveniente del latín. La mitología celta aparece recogida sobre todo en epopeyas escritas en gaélico venidas de Irlanda y que coinciden en muchos aspectos con relatos galeses en los que ya se menciona a Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda. Para Cirlot no cabe duda de que las fuentes de la materia de Bretaña proceden en su mayor parte de la oralidad, y no del latín escrito, como era el caso de los *romans* franceses.

---

<sup>51</sup> Hay que decir sin embargo que C. G. Gual desconfía de los métodos utilizados por los celizantes: "su descubrimiento de analogías e influencias entre los mitos célticos y nuestras novelas a menudo parecen fantasiosos y sorprendentes" (García Gual, 1990: 94-95).

Por último, Genette no pone en duda la existencia de una tradición céltica legendaria anterior, de la que Chrétien toma los motivos del grial y de la lanza que destila sangre:

Como señala Julien Gracq en el prefacio de su *Roi pêcheur*, “los dos grandes mitos de la Edad media, el de Tristán y el del Grial, no son cristianos: por muchas de sus raíces son precristianos. [...] A todo intento de bautismo retardado y de fraude piadoso, el ciclo de la Table Ronde se muestra, si cabe, aún más rebelde” (Genette: 241).

### 2.1.2. ETAPAS DE DESARROLLO DEL CICLO ARTÚRICO

Norris J. Lacy propone en *The New Arthurian Encyclopedia* (N.Y./London: Garland, 1996) la siguiente periodización del nacimiento y desarrollo de la materia artúrica:

#### a) *Edad Media*

- Hasta el siglo XI: se fragua la leyenda del personaje, primero como caudillo de los ejércitos, luego como monarca de los británicos. La oralidad caracteriza esta época, si bien se testimonia también la existencia de documentos *escritos* en los que se menciona al caudillo-rey (la *Historia Brittonum*, de Nennius, la crónica historiográfica *Annales Cambriae* y las tres narraciones galesas conocidas como *Mabinogi*).
- Siglo XII: Arturo adquiere dimensión literaria, gracias a la creación de Geoffrey, y a la posterior expansión impulsada por Wace. En Francia, Chrétien de Troyes escribe los primeros poemas épicos en lengua romance.
- Siglo XIII: Robert de Boron añade el elemento del grial a la leyenda artúrica. Seguirían luego los grandes ciclos en prosa: la *Vulgata* y *Post-Vulgata*.
- Siglos XIV y XV: la obra de Malory cierra el período medieval de la tradición artúrica.

#### b) *período moderno (a partir del siglo XVI)*

- Proliferan las versiones literarias y en otras artes de la leyenda artúrica, especialmente después del Romanticismo.

En los apartados que siguen recordaremos cuáles son los textos “clásicos” que desarrollan la temática artúrica en sus primeros estadios a lo largo de toda la Edad Media. Más adelante veremos cuál ha sido su posterior evolución en sus ramificaciones germánica y anglosajona.

### 2.1.2.1. *Edad Media*

#### 2.1.2.1.1. Primeros testimonios

La figura del *proto*-Arturo se va fraguando a partir de crónicas que podemos considerar históricas. Se sabe que existió un oficial romano, Lucius Artorius Castus, que vivió en Gran Bretaña hacia mediados del siglo II. Según García Gual, el Arturo histórico se localiza “en las luchas de finales del siglo V entre los bretones y los invasores anglosajones” (García Gual, 1983: 23) y no se trataba ni de un rey ni de un caudillo, sino de

[...] un guerrero que por su heroica actitud y algunos famosos hechos de armas impresionó a sus compatriotas y dejó, tras su muerte violenta [...] un rastro que se fue haciendo legendario en la memoria popular (García Gual, 1983: 23).

También se sabe que entre los siglos VI y VII hubo en las Islas Británicas varias personas con ese mismo nombre, lo cual puede ser indicio de que efectivamente existió un personaje famoso a imagen del cual fueron bautizados.

El primer testimonio literario que tenemos de Arturo data de principios-mediados del siglo IX y se debe al monje galés Nennius, autor de una *Historia Britonum*, obra presuntamente historiográfica, pero plagada de falsedades históricas. En esta obra se nombra por primera vez a Arturo, si bien no en calidad de rey, sino de caudillo (probablemente Nennius se refería al prefecto de la legión romana Lucius Artorius Castus). A finales del siglo IX tres obras hagiográficas latinas mencionan tangencialmente a Arturo: la *Vita Sancti Cadoci*, la *Vita Sancti Carantoci* y la *Vita Sancti paterni*.

En la primera mitad del siglo XII, hacia 1125, William Malmesbury alude a Arturo en su *Gesta Regum Anglorum*, relacionándolo con la resistencia armada de los britanos frente a los invasores anglosajones. Igualmente de mediados del siglo XII son los *Miracula Sanctae Mariae Laudunnensis*, que aluden también a

este rey. Según García Gual, esta obra es interesante por cuanto designa a Arturo como “rey famoso” (una formulación nueva) y alude además a la esperanza bretona.

Pero los testimonios que conservamos de este personaje no se limitan únicamente a la literatura, otras manifestaciones artísticas atestiguan la existencia de Arturo, como su primera representación escultórica, de comienzos del siglo XII, que se encuentra en la catedral de Módena. Sin embargo, estos testimonios no garantizan que hubiera en realidad un “Arturo histórico”, y a pesar de las indirectas referencias en la literatura, lo más que se puede llegar a decir es, como afirma K. H. Jackson, que “Nosotros no lo sabemos, pero pudo haber existido” (citado en García Gual, 1983: 21). V. Cirlot considera posible que “el personaje histórico hubiera dado lugar a la elaboración legendaria de relatos contruidos y transmitidos en la oralidad” (Cirlot: 31). Por el momento, nadie parece ir más allá de las hipótesis.

#### **2.1.2.1.2. Etapa prenovelística: Geoffrey y Wace**

##### *Geoffrey de Monmouth: Historia Regum Britanniae (1136)*

El nacimiento del rey Arturo a la literatura se debe a este monje galés o bretón que vivió a mediados del siglo XII. El autor de la *Historia Regum Britanniae* dará vida al Arturo legendario, convirtiendo al hasta entonces simple guerrero en el espejo ideal de todos los monarcas medievales. Geoffrey pule la imagen de Arturo hasta darle el esplendor requerido para convertirlo en mito. Hace de él el defensor de la patria y la religión frente a los invasores, fundiendo las dos facetas que presentaba este personaje en la tradición oral: la de caudillo al servicio de reyes bretones y la de jefe de un grupo de guerreros. Este imaginario monarca

[...] cumple la mayoría de los requisitos del héroe mítico, y el universo caballeresco que le rodea es también un mundo mítico, dramático y tradicional. [...] Su figura está contruida con varios elementos y es, al final, el producto de una larga elaboración literaria y de una ideología determinada, la del feudalismo cortés y caballeresco (García Gual, 1983: 18).

Geoffrey fabula una genealogía artúrica y unas líneas argumentales que se

mantendrían en la posteridad. Los principales rasgos que caracterizan a esta materia se encuentran ya latentes en su *Historia*. A Geoffrey se debe el legado de dos de los estandartes de esta temática: el propio Arturo y Merlín (personaje que da título a otra de sus obras: *Vita Merlini*). Según la genealogía de Geoffrey, Arturo fue concebido de los amores adúlteros de Uther Pendragón (rey de los bretones) e Ygerna, esposa de uno de sus nobles. A la muerte de Uther, Arturo es coronado rey. Contrae luego matrimonio con Ginebra. En el año 542 Arturo es herido por su sobrino, el traidor Mordred, y llevado a la isla de Avalon, de donde regresará un día, recuperado de sus heridas y haciendo realidad la “esperanza bretona”.

Revistiéndola de un halo histórico, Geoffrey construye lo que García Gual considera una “glorificación fantasiosa” y “falsificación del pasado céltico de la Gran Bretaña” (García Gual, 1990: 125-126). Es cierto que Geoffrey tuvo que hacer frente a duras acusaciones de falta de veracidad histórica –mucho habría que decir sobre la “veracidad” y la “historia” en la Edad Media–, pero no menos cierto es también que su obra alcanzó rápidamente una gran difusión por toda Europa y fue traducida al francés, galés e inglés.

#### *Wace: Roman de Brut (1155)*

El clérigo Wace tradujo (valdría decir: *romanceó*) la *Historia* de Geoffrey del latín al francés en pareados octosílabos, divulgándola así entre un círculo más amplio de lectores, para quienes el latín resultaba ya demasiado lejano.

Su versión llevaba por título *Roman de Brut*, en referencia a Brutus, epónimo de Bretaña. En sus comienzos, el *roman* es fundamentalmente *traducción* a una lengua romance. “Romancear” era por lo tanto verter un texto a lengua vulgar, verterlo al “román paladín”. García Gual ha reflexionado acerca del conflicto poético y terminológico que plantea este vocablo:

La palabra *roman* (italiano, *romanzo*; español, “romance”) procede del adverbio latino *romanice*, que designaba el uso de una lengua románica, en la conversación o en la escritura, por oposición al latín. [...] *Enromancier*, *romanzare*, *romañar* significa poner por escrito en una lengua romance un texto o traducirlo del latín. [...] Es significativa esta relación del *romancear* con el traducir [...]. *Roman* tiene en principio un sentido muy amplio, que puede convenir a cualquier tipo de narración, épica, histórica o hagiográfica, sin distinción. Sólo después, por oposición a otros términos más concretos [...] va restringiendo su sentido hasta designar un género literario: la novela, en francés; el “romance”, en castellano (García Gual, 1990: 86-87).

Martín de Riquer abunda en este mismo sentido:

[romanz] todavía no tenía el sentido de “narración”, sino el de “traducción”, obra latina “puesta en romance”. Pocos decenios más tarde la voz “romanz” se había extendido hasta designar toda narración, traducida u original, escrita en versos franceses (Riquer: 110).

La difusión masiva de la materia artúrica debe mucho al romanceamiento de R. Wace, del que luego derivarán otros en lenguas vernáculas. Aunque se trata de una traducción<sup>52</sup>, Wace amplía el original con materiales propios y glosas, tiene en cuenta otras obras, como el *Merlin* de Geoffrey o la *Gesta Regum Anglorum* de Malmesbury, y agrega además dos elementos que se integrarán definitivamente en la materia de Bretaña: la Tabla Redonda y la selva de Broceliande, retiro de Merlín.

En opinión de M. de Riquer, la versión de Wace constituye “la más antigua novela artúrica o de la materia de Bretaña” (Riquer:116), ya que en el fondo se trata de una obra de ficción sin componente histórico. García Gual, sin embargo, puntualiza:

El largo poema de R. Wace marca la etapa intermedia entre el relato historiográfico y la novela artúrica de aventuras cortesas. [...] Wace es el eslabón preciso entre la historia fabulosa, pero todavía solemne y respetable en su hábito latino y en su prosa circunspecta, y la soltura de los novelistas franceses, como Chrétien (García Gual, 1983: 37, 39).

#### **2.1.2.1.3. La novela cortés y sus derivaciones cristianas: de Chrétien a Robert de Boron**

Como acabamos de ver, a partir de mediados del siglo XII aparecen los primeros *romans* de la materia de Bretaña, extensos poemas épico-narrativos en lengua romance y escritos en octosílabos pareados, verso tradicionalmente vinculado a la recitación y la oralidad, como señala García Gual (1983: 71). Conviene destacar que, a pesar de que se hable de “épica”, de “narrativa” o de

---

<sup>52</sup> Conviene puntualizar que el concepto que en la temprana Edad Media se tenía de “traducción” difiere mucho del actual, como apunta García Gual: “El concepto de “fidelidad” en la traducción, la reserva aséptica frente al texto original antiguo, está muy distante de la intención de estos comentaristas medievales que reelaboran el material antiguo en una perspectiva nueva, tal vez sin plena conciencia de su deformación” (García Gual, 1990: 88-89).

“novelas”, este concepto, tan identificado hoy día con la prosa, no estaba en sus comienzos vinculado a la misma.

La narrativa cortés artúrica que se desarrolla entre los siglos XII y XIII, surge a partir de la evolución del cantar de gesta desde mediados del siglo XII. Según V. Cirlot lo más relevante en la génesis de esas primeras novelas francesas en verso es el hecho de que las literaturas en lengua vulgar adquirieron un rango superior, comenzando a quedar fijadas por escrito.

### *Chrétien de Troyes*

M. de Riquer lo considera el primer novelista moderno y García Gual no duda en equiparlo en importancia a Dante como “uno de los grandes novelistas de la literatura francesa y uno de los escritores representativos de una época de la cultura europea” (García Gual, 1990: 175). Chrétien lleva a cabo una renovación de la materia bretona, dando un nuevo tratamiento romántico a sus temas, traza un retrato social de su propia época, y confiere un trasfondo psicológico a sus personajes. Esta destreza literaria, aprendida de Ovidio, le ha valido el apelativo de “Ovidio de la mitología céltica”. Para García Gual el mérito indiscutible de Chrétien radica en que

A la vez sabe introducir toques realistas y notas de la vida cotidiana en ese ambiente fantástico para colorear ese reino de las maravillas. [...] En su obra se concilian tendencias e influjos de diversos y lejanos orígenes en una síntesis novelesca llena de gracia, de equilibrio y de claridad, ilusión romántica para un público refinado y selecto, de una clase social privilegiada (García Gual, 1990: 225).

Chrétien adapta viejos motivos a un gusto nuevo. De esta forma Arturo va progresivamente cortesanizándose y deshistorizándose: el personaje “histórico” que fue Arturo empieza a reinterpretarse en función de los gustos cortesés de la época. El mundo de Arturo se hace paradigmático de lo cortés. Así lo ve García Gual, “Chrétien de Troyes es el poeta de este mundo refinado y selecto, al que proporciona una imagen ideal en la que contemplarse, de acuerdo con una ideología utópica” (García Gual, 1983: 74). Para Cirlot, éste es un paso muy importante que convierte a Chrétien en el creador de una ficción novelesca, relegando el plano histórico.

La producción literaria de Chrétien se sitúa en la segunda mitad del siglo

XII, entre 1160 y 1190, y está constituida por las siguientes obras:

1. *Erec y Enide* (1165-1170) transcurre en Inglaterra y presenta la estructura típica de las novelas de caballerías. Con ella el autor trata de demostrar la compatibilidad entre amor-matrimonio y el ejercicio de la caballería.
2. *Cligés* (1170-1176) traslada el escenario de la acción a Grecia y Alemania. Esta que García Gual considera “la más variada y divertida de las novelas de Chrétien; quizá la más personal también” (García Gual, 1990: 192) supuso la réplica del autor al *Tristán* de Thomas von Britannien que circulaba ya por esos años: También presenta el conflicto que supone para Cligés (sobrino-nieto de Arturo) estar enamorado de la que será esposa de Arturo.
3. *Ivain, el Caballero del León*<sup>53</sup> (1177-1181) es para muchos la obra maestra del autor. Evoca bastantes episodios del *Arte de amar* de Ovidio. El autor mezcla elementos mítico-fantásticos con los de la realidad de su época, de forma que sus páginas dan una idea exacta de la estampa social de su época.
4. *Lanzarote o el Caballero de la Carreta*<sup>54</sup> (1177-1181). A diferencia de las obras anteriores, en este caso Chrétien escribe por encargo. El sentido principal de la obra es la exaltación del amor adúltero entre Lanzarote y Ginebra. En la temprana Edad Media, la carreta era símbolo de vergüenza, pues así es como se transportaba a los reos al patíbulo. Recordemos también que el motivo de la carreta como elemento humillante aparece en la primera parte de *El Quijote*.

En opinión de García Gual aquí “encontramos por primera vez el motivo de la búsqueda, la *queste*, estructura narrativa que será de una gran productividad” (García Gual, 1990: 211).

Muchos de los rasgos de carácter que tienen los personajes que integran la materia artúrica aparecen ya aquí dibujados.

---

<sup>53</sup> El protagonista de esta obra aparece mencionado ya en Geoffrey (Iwenus) y en Wace (Ewein).

<sup>54</sup> Lanzarote aparece mencionado por primera vez en *Erec*, y luego también en *Cligés*, pero en estas obras todavía no hay ningún indicio de la relación adúltera entre él y la reina, como tampoco lo hay en el *Lanzelet* del suizo Ulrich von Zazikhoven (1200), que se supone deriva de un original anglo-normando perdido.



5. *Perceval o el Cuento del Grial* (1181-1190) plantea dudas en cuanto a su autoría. Como en el caso de la obra anterior, también aquí sigue Chrétien el esquema de la búsqueda, la *queste*,

[...] un esquema narrativo de gran éxito entre los novelistas de la época, con todas sus convenciones. El caballero sale en busca de un objeto perdido o de una persona raptada hacia un más allá misterioso (García Gual, 1990: 222).

Chrétien es el creador de otro de los iconos clave dentro de las leyendas artúricas: el Grial, que en un principio carecía de la dimensión religiosa y cristiana que fue luego adquiriendo con el paso del tiempo.

Perceval representa el ideal del caballero, en busca de su "auténtica personalidad" (García Gual, 1990: 221), muy distinto del casquivano Gauvain.

Para García Gual ésta es la historia de una educación: "centrada sobre la evolución espiritual de su protagonista, el primer *Bildungsroman* de la literatura europea" (García Gual, 1983: 107-108). En ella podemos distinguir tres planos:

[...] el primero es el de las aventuras caballerescas a nivel de una leyenda artúrica más; el segundo es la progresión interior del personaje, desde el muchacho ingenuo a su madurez de pecador arrepentido; el tercero es el plano simbólico del Grial y su significación religiosa (García Gual, 1990: 222).

Ivain, Lanzarote y Perceval son los caballeros mejor retratados en las obras de Chrétien; no tienen nada de arquetípico, al contrario que Arturo, Cay o Gauvain, que sí aparecen algo estereotipados. Lanzarote y Perceval serían posteriormente objeto de una mayor profundización, pero Chrétien marca ya los rasgos esenciales de estos personajes: "Hay en ellos una silueta genérica del héroe [...], pero hay también una personalidad única que reclama su nombre único" (García Gual, 1983: 101).

#### *Continuadores de Chrétien*

Probablemente la muerte sorprendió a Chrétien en plena redacción de sus dos últimas novelas, de suerte que no pudo llegar a concluir ninguna de ellas, labor que emprenderían inmediatamente sus continuadores, autores franceses, en su mayor parte anónimos, que añadieron enormes tiradas de versos a partir del último verso de Chrétien. Estas continuaciones del *Perceval* de Chrétien se fechan

entre finales del siglo XII y el año 1220:

- La primera de ellas es aproximadamente de 1200, pero no anterior a 1190. Se conoce como *Pseudo-Wauchier* o *Continuación Gauvain* ya que éste es el protagonista.
- La segunda es algo posterior. Atribuida, según John L. Grigsby, a Gauchier de Donning (Lacy, 1996b: 100) –en versión de otros Wauchier de Denain– es conocida como *Continuación Perceval* y está protagonizada por este mismo caballero. Según M. de Riquer esta obra fue continuada a su vez por dos escritores que trabajaron independientemente:
  - Manessier, autor de la tercera continuación, protagonizada casi a partes iguales por Perceval y Gauvain. Suele fecharse hacia 1230 o incluso en 1244, pero en ningún caso antes de 1211.
  - Gerbert de Montreuil, cuya continuación suele fecharse entre 1220 y 1230.

Además de estas continuaciones de autor desconocido, o sobre cuya autoría no hay datos concluyentes, hay otras tres obras que reelaboran la figura de Perceval y el motivo del grail, tal como aparecen esbozados por Chrétien en su última obra. Se trata de *Peredur* (hacia 1200), *Perlesvaus* (1191-1212), probablemente la primera novela artúrica en prosa y antecedente del posterior ciclo de la *Vulgata*, y *Parzival* (1200-1210), de Wolfram von Eschenbach, que tal vez sea la más familiar de las versiones de este personaje, en lo que sin duda influye el hecho de que Wagner se basara en ella para su ópera homónima. A esta última volveremos a referirnos más adelante.

Genette ha criticado la labor de los continuadores de la obra de Chrétien en estos términos:

Si Chrétien, por fuerza o quizá por pereza, había dejado su *Conte du graal* en una admirable ambigüedad, su continuador se encarga de desambiguarlo de la manera más ortodoxa, y sin arredrarse demasiado ante las dificultades que, desde entonces, las generaciones de medievalistas se pasan unos a otros como una patata (siempre) caliente: ¿puede un grail (plato hondo) servir de cáliz? [...] ¿qué hacer con los orígenes paganos (celtas) de estos motivos?, etc. (Genette: 241).

## CONTINUACIONES DEL CUENTO DEL GRIAL O PERCEVAL DE CHRÉTIEN

1. Pseudo-Wauchier o Continuación Gauvain (1190-1200?)
2. Continuación Perceval (de Wauchier de Denain?)
3. Continuación de Manessier (1230?)
4. Continuación de Gerbert de Montreuil (1220-30)

*Robert de Boron*

Estas que acabamos de enumerar no fueron las únicas continuaciones de la obra de Chrétien. La integración del motivo del grial en la materia bretona suponía un auténtico filón que abría nuevas perspectivas a esta temática caballeresca y ampliaba su horizonte de posibilidades. Y no tardaría en dar sus frutos: Robert de Boron, cuya actividad literaria se encuadra entre los años 1191 y 1212, es autor del primer ciclo de novelas sobre el grial, aún en octosílabos. En su trilogía *Los libros del Grial* Robert de Boron ahonda en el carácter eucarístico del grial y explora sus orígenes. De esas tres obras sólo se ha conservado íntegramente una y un fragmento de otra. De la desaparecida tercera parte tenemos noticia gracias a una versión en prosa de las *tres partes*, realizada por un autor anónimo poco después de la original en verso<sup>55</sup>.

ROBERT DE BORON, *LOS LIBROS DEL GRIAL*

*Roman de l'estoire dou graal* o *Joseph d'Armathie*

*Merlin* (fragmento)

*Perceval-Didot* (desaparecido)

La primera parte de la trilogía se titula *Roman de l'estoire dou graal* o *Joseph d'Armathie*, fue compuesta entre los años 1191 y 1202 y relata cómo Pilato entrega a José de Arimatea el cáliz de la Santa Cena, en el que recogerá la sangre del Señor. José es llevado a prisión, donde se le aparece Cristo,

---

<sup>55</sup> Esa extensa versión prosificada que sí se conserva será la que dé pie luego al vasto ciclo de novelas artúricas en prosa que se conoce como *Vulgata*.

revelándole qué personas habrán de custodiar la sagrada reliquia. En conmemoración de la Última Cena, José instituye luego la mesa eucarística del Santo Grial, a la que sólo pueden sentarse los fieles y limpios de pecado. Un nieto de Bron (cuñado de José), nacido de su hijo Alain, será el prometido tercer poseedor del Grial.

El fragmento que conservamos de la segunda parte trata sobre Merlín, y sus fuentes se remontan a los textos de Monmouth y Wace. Narra la evolución de la historia del Grial desde sus orígenes hasta la época del rey Arturo. Merlín, concebido de forma diabólica, dicta a su secretario Blaise la historia de José y el Grial. Uther Pendragón hereda en el siglo V el reino de Bretaña y establece por consejo de Merlín la Tabla Redonda con un Asiento Peligroso, a imitación de la Mesa del Grial de José de Arimatea. Uther se enamora de Ygerna, esposa del duque de Tintangel, a quien Uther suplanta en el lecho. De ese encuentro nace Arturo. Al morir Uther Pendragón, Merlín pone al pequeño Arturo bajo la tutela de su tío Auctor, que le cría en su palacio junto a su hijo Keu. Por mediación de Merlín, Arturo ascenderá al trono de Inglaterra, al haber sido el único capaz de arrancar una espada clavada en una roca (imagen que pasaría directamente a engrosar la fantástica iconografía artúrica).

*Perceval-Didot*, tercera y última parte de la trilogía, estaba presuntamente protagonizada por Perceval, hijo de Alain y nieto de Bron, que tras la muerte de éste es instruido en los misterios del Grial. *La Muerte de Arturo* ocupa la última parte del manuscrito: en ella se relata el fin del reinado de Arturo por la traición de su sobrino Mordred, su retirada a Avalon y la desaparición de Merlín. Se ha barajado la posibilidad de que esta última parte sea obra de algún autor desconocido, deseoso de completar la trilogía.

El tratamiento del Grial en Chrétien y en de Boron revela ciertas similitudes: en ambos casos se trata de un santo recipiente con un halo místico, su custodio se llama Rey o Rico Pescador, alberga un "milagroso alimento para un inválido" y está custodiado en un castillo remoto de Bretaña, a la espera de un salvador predestinado. Pero también importantes diferencias: para Boron es el Cáliz de la Última Cena, con la sangre de Cristo en la cruz, mientras que para

Chrétien es un amplio plato o copón que podría contener la hostia consagrada. Si para Boron no aparece acompañado de ningún otro elemento, en la obra de Chrétien sí están presentes otros elementos: la lanza sangrante, la procesión que acompaña a la doncella con el Grial...

V. Cirlot percibe también una gran diferencia:

[...] en la obra de Chrétien el objeto se sitúa en la ambigüedad, parece que el autor buscaba una consciente imprecisión a la hora de la descripción o definición de su función. [...] la lanza sangrante constituye un objeto ligado con la idea de venganza en ciertos relatos célticos (Cirlot: 85).

Robert de Boron es el primero en identificar el grial con el cáliz de la Última Cena, con una reliquia eucarística. Ésa es según García Gual su aportación más clara al ciclo artúrico: “la explícita caracterización cristiana, con un halo eucarístico [...], confiriendo un nuevo rumbo de peregrinación religiosa a la búsqueda, rumbo acentuado en versiones posteriores” (García Gual, 1990: 232).

También lo ve así G. Genette, para quien Robert de Boron es el principal responsable de la interpretación cristiana que acompaña desde entonces a la imagen del grial:

El esfuerzo de *cristianización* del grial y de la caballería artúrica aparece claramente en las primeras tentativas de integración cíclica de Robert de Boron, en el *Didot-Perceval*, a fortiori en el *Lancelot-Graal* en prosa del siglo XIII, y, más específicamente, en la muy mística *Queste del Saint-Graal* (Genette: 241).

#### 2.1.2.1.4. Evolución y mutación del ciclo artúrico hasta Malory

##### *La Vulgata artúrica*

Entre 1215 y 1230/40 se da un segundo ciclo de novelas artúricas, ya en prosa: la *Vulgata* o *Vulgata artúrica*, que combina el tema del Grial con el de los amores entre Lanzarote y Ginebra. El afán que subyace a todo el ciclo es el de aglutinar, con pretensiones casi enciclopédicas, temas en principio separados dentro de la tradición artúrica.

Dentro de este enorme ciclo se suele establecer una subdivisión en torno a dos grandes núcleos, el primero de los cuales es el *Lancelot en prosa*,

probablemente debido a Walter (o Gautier) Map, vinculado al entorno de Enrique II Plantagenet (1154-1189). Esta primera parte está compuesta a su vez por tres obras que revelan una cierta trabazón. Precisamente por esa coherencia en la trama, las referencias internas del texto, etc., se atribuye *la idea del conjunto* a un solo autor, un "arquitecto único" (Frappier, citado en García Gual, 1983: 127), aunque la composición de las distintas partes de la trilogía se atribuya a varios autores, a juzgar por la coexistencia de distintos estilos narrativos.

Componen el *Lancelot en prosa*: el *Libro de Lancelot*, también llamado *Lancelot propre* (con influencias del *Lanzelet* de Zazikhoven), *La demanda del Santo Graal*, y por último *La muerte del Rey Arturo*.

El *Lancelot propre* es la parte más extensa y narra la historia de Galaad, figura de nuevo cuño en la materia de Bretaña, fruto del amor entre la hija del rey Pescador y Lancelot.

En *La demanda del Santo Graal* Galaad toma asiento en el Sitio Peligroso, demostrando así ser el Elegido. El Santo Grial aparece entonces sobre los caballeros reunidos en torno a la mesa, para desaparecer poco después, tras lo cual los caballeros emprenden su búsqueda.

Por último, *La Muerte de Arturo* constituye la crónica de la decadencia de la corte artúrica. El relato está traspasado por un sentimiento de nostalgia de tiempos mejores. Los caballeros no son ya jóvenes aguerridos dispuestos a partir en busca de aventuras y el reino artúrico amenaza con hundirse para siempre. En esta apoteosis final, Arturo da muerte a su hijo Mordred y es luego llevado moribundo a Avalon por su hermana Morgana y otras hadas. Ginebra ingresa en un convento y Lanzarote, junto con los demás caballeros, decide hacerse ermitaño. García Gual destaca de esta obra la pintura de los personajes, realista y llena de relieves.

Esta última parte del *Lancelot en prosa* nos interesa particularmente por cuanto refleja el mismo ambiente que la obra de Hein: el presentimiento de una crisis final, los prolegómenos de una definitiva ruptura con un determinado orden, el advenimiento de un nuevo sistema que despierta cuando menos recelos...

Para V. Cirlot el motivo de la muerte de Arturo aglutina las tradiciones folclórica, indoeuropea (celta) y cristiana con una clara intencionalidad:

El débil rey Arturo asiste a la descomposición de un mundo, motivada por la desmesura, la turbulencia, las pasiones exacerbadas, en definitiva, todos aquellos vicios que se atribuían a la sociedad feudal cuya memoria perturbaba a la nobleza de principios del siglo XII [...]. El tema de la muerte de Arturo ilustra los distintos niveles de construcción de la obra: racionalización de lo maravilloso, alusión a la finitud de un pasado histórico, que es posible identificar con el feudal y también con el fin del mundo según el afán escatológico que impera en todo el ciclo (Cirlot: 117, 119).

El segundo gran núcleo de la *Vulgata*, que debemos considerar de forma independiente, está constituido por la *Post-Vulgata Roman du Graal*, compuesta con posterioridad a 1230 y antes de 1240. Integran esta segunda parte de la *Vulgata: La historia del Santo Grial* y la *Historia de Merlin*. En opinión de García Gual hay en este ciclo un fuerte trasfondo religioso, la aventura deja de ser caballeresca y se transforma casi en apostólica. No ha de extrañar por tanto que el adulterio de Lanzarote y Ginebra se perciba como el desencadenante de la tragedia final que lleva en último término a la descomposición del reino de Arturo.

VULGATA ARTÚRICA (1215-1230/40)	
	<i>Libro de Lancelot/Lancelot propre</i>
Lancelot en prosa, Walter Map?	<i>La demanda del Santo Grial</i>
	<i>La muerte del Rey Arturo</i>
Post-Vulgata Roman du Graal	<i>La historia del Santo Grial</i>
	<i>Historia de Merlin</i>

### *Sir Thomas Malory*

Llegamos por fin a la que se considera última elaboración medieval de la materia artúrica, que recoge y aglutina todos los elementos elaborados en las sucesivas versiones anteriores y que como aquéllas, se encuentra bajo el signo de la intertextualidad<sup>56</sup>. La imitación, deformación, satirización de modelos, el firme mandato de la *mimesis* aristotélica dicta en la Edad Media un concepto muy

<sup>56</sup> García Gual destaca la dimensión intertextual de la obra de Malory: "Su originalidad está en el estilo [...] y no en la invención de nuevas escenas. Se encuentra frente a ese universo como un antiguo dramaturgo griego se encontraba frente a los mitos heredados. La historia ya estaba ahí; había que escenificarla con fidelidad y con ímpetu revivificador, en un estilo "moderno", para que su público comprendiera mejor toda la lección moral del mito" (García Gual, 1983: 180).

distinto del actual en materia de creación literaria.

Nos estamos refiriendo a la obra de Malory *La Mort Darthur*, de 1469 (pub. 1485), en la que el autor lleva a cabo una refundición del vasto ciclo artúrico. Se trata, en opinión de García Gual de un fenómeno absolutamente anacrónico, “una recreación, distante del apogeo de esta literatura; [...] un resurgir tardío e irónico de la obsoleta materia artúrica, medieval, en los umbrales de la Inglaterra renacentista” (García Gual, 1983: 21).

Cuando Malory escribe su obra, basándose en la de Geoffrey y en las novelas francesas, en Inglaterra están en pleno apogeo las novelas de caballería, un fenómeno literario de masas equivalente a nuestros actuales *best-sellers*. Pero, como señala García Gual, no se trata de un fenómeno exclusivamente anglosajón,

En diversas lenguas se recomponían las leyendas románticas de tema artúrico, abreviando los largos relatos del ciclo novelesco. [...] En el de la edad media revivía con inusitado ardor el interés por la caballería idealizada por la imagen novelesca, y recordada con nostalgia e ironía (García Gual, 1983:171).

### **2.1.2.2. *Período moderno: pervivencia y transmisión de la materia artúrica***

#### **2.1.2.2.1. La creación del mito nacional anglosajón**

Que el mundo anglosajón –sobre todo Estados Unidos– ha sido especialmente proclive a la temática artúrica es en nuestra opinión incuestionable. Lo prueba el hecho de que las múltiples versiones y revisiones que han salido al mercado en los últimos años y sobre todo después de la segunda guerra mundial sean de factura norteamericana o británica.

Algún malpensado podría llegar a creer que esa Arturo-manía se debe a la juventud de los Estados Unidos como nación: al no tener una historia real, se fabrica una a su propia imagen y semejanza. Baste recordar la última versión que la factoría Disney hacía del mito de Hércules, convertido prácticamente en una estrella del béisbol, envuelto en una túnica en la que casi podían apreciarse barras y estrellas.



Algún mejor pensado tal vez se plantee de forma más general la relación que pueda tener este apogeo de lo mítico y de lo esotérico con la crisis del pensamiento moderno que vivimos actualmente. Con la búsqueda de una dimensión trascendental, perdida entre los avances de la técnica y la progresiva deshumanización de la ciencia. Con la búsqueda también de claves para poder interpretar todo lo que ocurre a nuestro alrededor y que nos arrolla con la fuerza de su inercia.

La huida hacia religiones exóticas, también heréticas, para paliar la sed de felicidad que no ha sabido satisfacer todo ese progreso o la creencia en un mundo feliz, alojado en algún remoto lugar del pasado, la añoranza de una perdida edad dorada, como así la denomina G. Ashe, todo ello está sin duda detrás de este nuevo auge de la literatura fantástica que recrea la Edad Media (como también lo están los succulentos beneficios que pasan a engrosar las arcas de las editoriales). Es el retorno al acogedor y cálido útero materno de la historia. El retorno a la inocencia, a los valores perdidos.

García Gual ha señalado que la anglosajonización o apropiación –debida o indebida– de la figura de Arturo por parte de las literaturas en lengua inglesa se produce a raíz de la obra de Malory:

Gracias a este libro los relatos sobre el rey Arturo y sus caballeros han mantenido en el mundo de habla inglesa una popularidad y una vitalidad singular. [...] los relatos de Malory conservan su interés y una vivacidad singulares. [...] ha sabido mantener en la recreación de las novelas que traduce aquello que era lo esencial desde el punto de vista de la construcción episódica y de la ficción, y recortar y prescindir de lo que le pareció superfluo (García Gual, 1983: 170-171).

Según él se ha producido a lo largo de esta tradición una enfatización de la vertiente esotérica de la leyenda. No falta quien incluso ve en ello una dimensión apocalíptica, como M. B. Campbell: "The popularity of Arthurian (and other mythical) fetish objects in the last fifteen years has a terrible parallel in the years between the two world wars" (Mancoff: 215). En una línea muy distinta, el profesor C. García Gual establece un paralelismo con el auge que experimentan igualmente personajes como el de James Bond o Indiana Jones. Se trata según él del mismo fenómeno, salvando la distancia temporal.

## a) Siglo XIX

En Inglaterra, como en el resto de Europa, el rey Arturo y su cohorte de caballeros vuelven a ser atractivos para la literatura por el influjo del movimiento romántico, especialmente gracias a la intervención de Sir Walter Scott: en 1820 publica *Ivanhoe*, primera de una serie de novelas de temática medieval, a la que seguirán *Quentin Durward* (1823) y *El Talismán* (1825).

Uno de los rasgos que caracterizan la absorción por parte de Inglaterra y Norteamérica del legendario rey es la definitiva eliminación de fronteras entre lo histórico y lo legendario. Existe –al menos eso es lo que nosotros percibimos– una confusión bastante extendida que pone a un mismo nivel al legendario Arturo y al histórico Ricardo Corazón de León. Para muchos es tan real, tan verdadero el uno como el otro. Tal vez haya contribuido a esa disolución de fronteras entre lo histórico y lo literario el gran número de elaboraciones literarias de biografías históricas que actualmente inunda las estanterías de las librerías.

Entre los títulos más relevantes de la tradición artúrica anglosajona a lo largo del siglo XIX podemos citar los siguientes: *Idylls of the King* (1854-85) de Alfred Lord Tennyson, donde se recrea el universo de Malory en clave lírica, melancólica y moralizada al uso victoriano. El pecado es la razón por la que se derrumba el reino de Arturo.

Otro hito fundamental es la obra de Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, que publica en 1889 con la intención de “Satirizar y denunciar los desatinados fantasmas del arquetipo caballeresco mediante el contraste y la parodia” (García Gual, 1983: 194).

En el *APÉNDICE III A* de este trabajo aparecen recogidos otros autores de habla inglesa que han publicado obras relacionadas con el rey Arturo y su mundo a lo largo del siglo XIX.

## b) Siglo XX

A lo largo del siglo pasado la literatura artúrica experimenta, como señalábamos anteriormente, un enorme florecimiento, sobre todo en los países de lengua inglesa. Podríamos decir que el autor que da inicio a la explotación de

estos temas es T. H. White, que reúne en su tetralogía novelesca *The Once and Future King* los siguientes títulos: *The Sword in the Stone* (1938), *The Queen of Air and Darkness* (1939), *The Ill-Made Knight* (1940) y *The Candle in the Wind* (1958). En español se tradujo el conjunto como *Camelot*, título que adoptó también una famosa versión musical –original de Lerner y Loewe– y luego cinematográfica de algunos episodios. En opinión de García Gual esta obra de White

[...] es una recreación novelesca del texto de Malory hecha con una tremenda libertad, en clave desenfadada y humorística, con una notable fantasía y un buen conocimiento del mundo medieval (que a veces enmascaran los intencionados anacronismos de su trama) y un curioso sentido del dramatismo y el diálogo (García Gual, 1983: 198-199).

A partir de entonces, las obras que desarrollan y revisan el mundo artúrico proliferan de forma sorprendente. Tal como hiciéramos ya en el epígrafe anterior, en el *APÉNDICE III B* se han recogido otros títulos y autores de habla inglesa correspondientes al siglo XX.

#### 2.1.2.2.2. Recepción de la materia artúrica en Alemania

##### a) Edad Media

Las leyendas artúricas comenzaron a adaptarse en Alemania en las últimas décadas del siglo XII y tendrían una pervivencia de dos siglos aproximadamente. Según Joachim Bumke, la recepción de la narrativa artúrica francesa comenzó con posterioridad al año 1150 (con el *Alexanderlied*, de Lambrecht) y se intensificó hacia 1170. De las cinco novelas de Chrétien se transmitieron todas, a excepción de *Lanzarote o El caballero de la carreta*.

Existen indicios de que la transmisión de motivos literarios celtas estuvo auspiciada por ciertos señores feudales que, bien en su relación con las cortes francesas o bien en el transcurso de las Cruzadas, tuvieron acceso a los primeros poemas épicos artúricos franceses y se interesaron por que éstos fueran vertidos a la lengua alemana. Sabemos que por ejemplo Hermann von Thüringen facilitó los textos originales a Herbort von Fritzlar y Wolfram von Eschenbach para la elaboración de *Lied von Troje* y *Willehalm* respectivamente.

En algunos casos, las versiones alemanas constituyen el único testimonio de la existencia de originales en francés que no se han conservado: el *Tristrant* de Eilhart von Oberg remite a la más antigua y desaparecida novela tristaniana francesa. Ulrich von Zazikhoven, autor, como ya sabemos, de *Lanzelet*, nos remite a una fuente escrita original de un autor anglonormando, anterior incluso al *Lanzarote* de Chrétien. Por otro lado hay que tener en cuenta que el artificio del recurso a fuentes “auténticas” está muy extendido durante esta época y constituye, como hemos dicho ya, una forma de acrecentar la credibilidad y presunta veracidad de la obra. En muchos casos tales fuentes son ficticias, como las citadas por Heinrich von dem Türlin o Der Pleier. Tampoco la referencia de Wolfram a un cierto Kyot de la Provenza como fuente para las partes finales de su *Parzival* estuvo exenta de polémica.

Además de las fuentes literarias que constituyen el grueso de la tradición artúrica en Alemania, existía también una corriente de narrativa oral, transmitida probablemente por trovadores y juglares bretones en sus viajes por toda Europa y que configuró una imagen pre-cortés del rey Arturo. Según atestigua Wirnt von Grafenberg en *Wigalois* (1210-1215), los poemas franceses antiguos de temática artúrica se transmitieron efectivamente de forma oral.

Las novelas artúricas alemanas clásicas siguen muy de cerca el modelo de las obras de Chrétien, tanto en los contenidos como en la estructura, lo cual da también idea de la admiración que despertaba la cultura cortesana francesa entre la nobleza germana. Sin embargo, hay ciertos aspectos que las separan. Uno de ellos es la diferente concepción del monarca y de las funciones que se le atribuyen, algo que deriva directamente de una configuración social y un pensamiento ético diferentes. En opinión de Karin R. Gürtler los contextos histórico-sociales que reflejan unos y otros autores son también distintos:

Hartmann adopts the canon of courtly and princely attributes but harmonizes and idealizes them, eliminating conflict and controversy as well as references to the political reality of French vassalage. [...] Arthur is conceived as paterfamilias: the relationship between the Arthurian knight and the sovereign is determined by the social and moral values of service and merit. [...] Hartmann's *Erec* and *Iwein* may thus be read as a royal *speculum virtutum* (Lacy, 1986: 217).

Teniendo en cuenta lo anterior, no debe sorprendernos la particular

interpretación del universo artúrico que revela Wolfram en su obra:

In his *Parzival*, Wolfram also portrays an intact Arthurian world, and in Arthur himself the exemplary sovereign. [...] Wolfram's King is not an abstract idealization of moral and courtly values; [...] he reflects the situation of medieval society in Germany. [...] Arthur is the incarnation of the prince of peace who in a world of antagonistic forces displays political prudence and judiciousness, a sense of justice and placability, to maintain order. This concept of Arthur was presumably intended as a corrective for the political chaos of Wolfram's own times (Lacy, 1986: 217).

Hasta finales del siglo XIII y especialmente entre 1170 y 1220 se escribieron en el ámbito lingüístico alemán un total de cuarenta novelas siguiendo las pautas de la narrativa cortés francesa. Posteriormente se percibe una progresiva emancipación de los modelos franceses. Con el paso del tiempo y a lo largo de los siglos XIII y XIV, la materia artúrica en Alemania experimentará una expansión semántica, absorbiendo otros ámbitos legendarios y aglutinando junto a la primera narrativa artúrica francesa, otras corrientes narrativas, como la novela antigua y bizantina, la épica heroica francesa y alemana, leyendas populares, etc. Se generarán así temas colaterales que con el tiempo adquirirán el mismo rango que la temática original.

Entre los años 1160 y 1190 se vierte al alemán, casi de forma indiscriminada, todo tipo de novelas venidas de Francia. En un principio gozaban de gran predilección los temas de la Antigüedad –*Eneit*, de Heinrich von Veldeke (1174), *Lied von Troje*, de Herbort von Fritzlar (hacia 1165)– o la leyenda tristaniana: *Tristrant*, de Eilhart von Oberg (hacia 1170).

En los albores del siglo XIII se sitúa la producción literaria de Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach y Gottfried von Straßburg, considerados tradicionalmente como los fundadores de la narrativa artúrica cortesana en Alemania. Hartmann es autor de la primera novela artúrica alemana, *Erec*, escrita probablemente hacia 1180, a la que sigue *Iwein*, con unos veinte años de distancia. Ambas marcaron las directrices del género en Alemania. Se trata en ambos casos de adaptaciones bastante fieles de las novelas en verso de Chrétien, si bien *Erec* contiene modificaciones que inducen a pensar que su autor bien pudiera haberse remontado a otras fuentes anteriores al poeta francés. En el caso de *Iwein* se percibe un distanciamiento crítico que cuestiona y pone en entredicho la corte y la caballería.

Entre 1200 y 1210 escribe Wolfram von Eschenbach *Parzival*. En este caso no se trata tanto de una adaptación como de una reinvención, re-creación, en el sentido más poético del término, de este personaje original de Chrétien. Wolfram intensifica la vida interior del protagonista, que pasa a ser el solitario y tenaz buscador de Dios. Según advierte García Gual, Parzival recibe en la obra de Wolfram un marcado acento religioso que lo enriquece: “El poema de Wolfram de Eschenbach supo conjugar, con mayor profundidad que ninguna otra novela de la época, los dos ideales de servicio a la caballería y de religiosidad” (García Gual, 1990: 239). Joachim Bumke coincide también en esta apreciación:

Durch die Gralthematik und die damit verbundene religiöse Problematik verschieben sich jedoch die Akzente. Der Weg des Helden ist hier als Heilsweg aufgefaßt, der durch die Tiefen der Sünde führt und der die Frage aufwirft, ob die Wertvorstellungen der höfisch-weltlichen Kultur auch im Angesicht christlicher Glaubenswahrheiten Bestand haben können (Killy, 1998-vol. 13: 408).

Además de esa dimensión trascendente, Wolfram introduce en la materia artúrica un cierto grado de historización al incorporar a la obra elementos de la realidad histórica (como por ejemplo las Cruzadas). Para Karin R. Gürtler,

Whereas Chrétien's *Perceval* unfolds in a fairy-tale world undefined in time and space, Wolfram places this *Parzival* in a geographical, historical and social context that, although fictitious, allows for references to the great issues of medieval society (Lacy, 1996b: 184).

K. O. Brogsitter ha reparado también en la “profunda dimensión histórica” (García Gual, 1983: 149) de la obra de Wolfram. Aunque la localización temporal no muestra gran concreción, está claramente delimitada por dos episodios: los albores de la Cristiandad y las Cruzadas contra los infieles. El reino de Arturo que nos muestra Wolfram es el trasunto del “reino germánico” desde el que escribe.

Wolfram introduce además otros cambios de carácter cualitativo y cuantitativo, amplificando unos episodios y añadiendo otros. Como explica García Gual,

La obra de Wolfram von Eschenbach depende en su contextura general del *Perceval* de Chrétien, [...] por otra parte el autor alemán ha introducido muchos detalles nuevos y ha variado otros (como los nombres de muchos personajes o la forma del Grial) [...] A Wolfram von Eschenbach le gustaba introducir nombres raros<sup>57</sup> y algunas notas exóticas

---

<sup>57</sup> Entre esos raros apelativos podemos citar: *Herzeloyde* y *Gahmuret* (madre y padre de Parzival), *Trevrizent* (el ermitaño, tío de Parzival), *Anfortas* (el rey pescador, también tío del protagonista) y

en su narración (García Gual, 1990: 237).

Pero sin duda una de las mayores innovaciones de la obra de Wolfram es la concepción del grial como piedra preciosa “que proporciona todos los alimentos deseados en el festín y difunde juventud entre los que se acercan a ella” (García Gual, 1990: 238).

En tercer y último lugar no podemos dejar de mencionar a Gottfried von Strassburg, autor de *Tristan und Isolt* (1210) novela que marcaría el desarrollo de la materia tristaniana en Alemania e integraría el motivo del adulterio en el mundo de la narrativa artúrica, que ya había asomado tímidamente en el *Cligés* de Chrétien.

A partir de 1220 la narrativa cortesana francesa pierde atractivo. J. Bumke describe así el proceso que atraviesa este tipo de literatura en esta época:

Statt nach Frankreich zu blicken, suchte man jetzt seine Vorbilder in der deutschen Dichtung der Zeit um 1200. Die großen Dichter dieser Zeit rückten in die Position von verehrten Meistern, denen man nacheiferte. Die Fortsetzung und Ergänzung der unvollendet gebliebenen Epen von Wolfram und Gottfried wurden als wichtige Aufgabe betrachtet (Killy, 1998-vol. 13: 409).

Dentro de estas obras, a las que en parte ya hemos hecho referencia y que Karin R. Gürtler califica como “romance of entertainment” (Lacy, 1986: 217), pueden percibirse dos tendencias casi contradictorias: por un lado una inclinación hacia lo fantástico y por otro un afán por la veracidad histórica. Además en ellas la representación del plano afectivo y sentimental gana terreno.

Se trata en cualquier caso de obras nacidas de un afán por perpetuar la labor de los grandes maestros predecesores e igualar o superar los artificios formales de sus modelos. Esta nueva literatura artúrica está más que nunca marcada por su carácter intertextual. En este sentido nos parece sumamente interesante la opinión de Rüdiger Krohn acerca de la recepción de la literatura medieval y del concepto de originalidad muy distinto al nuestro actual<sup>58</sup>:

---

*Kundrie* (damisela de la mula). Blancaflor pasa a llamarse *Condwiramours* y contraerá matrimonio con *Feirefiz*, hermanastro de Parzival; el Caballero Rojo, se llama ahora *Ither*, y es primo de Parzival, quien le dará muerte. Casi todos los personajes son miembros de una misma familia, lo que según Karin R. Gürtler revela la preocupación del autor por las relaciones familiares, no en el terreno afectivo, sino como reflejo de la importancia de la ascendencia nobiliaria en la Edad Media.

<sup>58</sup> Cf. nota 56.

Die literarische Mittelalterrezeption begann bereits im Mittelalter selbst, weil die mittelalterliche deutsche Literatur sich gemäß dem Kunstverständnis ihrer Zeit weitgehend auf die Bearbeitung vorliegender Stoffe und Werke beschränkte (Killy, 1998-vol. 14: 117).

La estructura narrativa que presentan estas obras no sigue ya el modelo de Chrétien, sino el del *Wigalois* de Wirnt von Grafenberg, donde el héroe es desde un principio un perfecto caballero que demuestra su gallardía en las situaciones que le van saliendo al paso a lo largo de la narración.

*Lanzelet* (1195-1200), de Ulrich von Zazikhoven, representa la forma más primitiva de novela artúrica y trata de conciliar el sustrato legendario céltico con la ideología y ética cortesanas, lo que lleva a mostrar a un Arturo mezcla de soberano cortés y caballero aventurero. Esa concepción de Arturo revela un componente mítico-heroico como el que debió de tener en las leyendas de los juglares bretones.

*Diu Crône* (hacia 1230), de Heinrich von dem Türlîn, es una amalgama de todo tipo de material fabuloso, a la que subyace el deseo de reintegrar el universo artúrico en una dimensión espiritual.

*Daniel von dem blühenden Tal* (1220-1230), de Der Stricker, constituye uno de los pocos intentos de parodia grotesca del mundo artúrico y trata de poner a prueba la valía del caballero en función de criterios racionales, lo que produce una evidente discrepancia entre el ideal y la realidad. *Garel von dem blühenden Tal* (1250-80), de Der Pleier es, como cabe sospechar por el título, la reacción a la novela anterior, el "anti-Daniel". *Gauriel von Muntabel* (hacia 1300), de Konrad von Stoffeln, muestra un rey y una corte paradigmáticas de un mundo cortés intacto y estereotipado. *Wigamur* (1250), de autor anónimo, presenta elementos cómicos y burlescos y concibe al monarca y sus ilustres caballeros como trotamundos. El enfoque de la materia artúrica en clave cómica, tan lejos ya de la solemnidad de los tres grandes maestros, es expresión de un cambio de actitudes que precederá a la definitiva desaparición –por el momento– de este tipo de literatura.

La obra más representativa de la épica cortés tardía es *Der jüngere Titurel* (hacia 1272) de Albrecht von Scharfenberg, que marca la culminación y también el comienzo de la desintegración de la narrativa artúrica en Alemania. Albrecht



presentó su obra como “una versión completa” del *Roman de Titurel* de Wolfram, conservado sólo fragmentariamente. De ahí que fuera considerado durante mucho tiempo como mero continuador de Wolfram. En efecto, su obra se basa muy directamente en el *Parzival* y los fragmentos de *Titurel* de Wolfram (incluso se llegó a atribuir su autoría a Wolfram). Revela, como su modelo, una visión religiosa de la existencia, más allá del mundo puramente cortés. Reintroduce dimensiones históricas, retrotrayendo el reino artúrico al siglo VI a. C. e incorporando además referencias al contexto político de su época. Tiene una visión apocalíptica de la Tabla Redonda, que finalmente acaba por romperse y desaparecer. Al igual que el *Roman du Graal* de Boron, o la *Queste* y la *Mort Artu* de la Vulgata, Albrecht se distancia del mundo artúrico y su ética cortesana y caballeresca para darle un enfoque más reflexivo, también más pesimista.

El cambio del verso a la prosa tardó mucho en implantarse en Alemania. Entre 1230 y 1250 se traduce una pequeña parte del *Lancelot en prosa*, aparecido en Francia hacia 1200, pero habría que esperar aún hasta el siglo XIV, incluso el XV, para tener la traducción al completo.

En la primera mitad del siglo XIV aparecen todavía algunas novelas de temática artúrica, pero luego cesa la producción de forma casi definitiva. Philipp Colin y Claus Wisse vierten al alemán las *Continuaciones* del *Perceval*, insertándolas luego, sin demasiado tino según los expertos, entre los libros 14 y 15 del *Parzival* de Wolfram. El resultado fue el *Nüwe Parzefal*, fechado entre 1331 y 1336.

Aproximadamente en 1467 Ulrich Fuetrer escribe, por encargo del conde Albrecht IV de Baviera, *Prosaroman von Lancelot*, adaptando el *Lancelot* al alemán. Fuetrer es también autor de: *Das Buch der Abenteuer*, publicado en dos partes, entre 1473 y 1484, y *Der strophische Lancelot* (1487). *Das Buch der Abenteuer* narra la historia del grial, de sus soberanos y de la Tabla Redonda. En sus páginas reúne tanto las figuras y motivos presentes originariamente en la materia artúrica como los incorporados posteriormente. Según Karin R. Gürtler esta obra marca el final de casi cuatro siglos de tradición artúrica en la literatura alemana medieval.

El siglo XVI no será sino el epílogo que cierra la tradición narrativa cortés

con el advenimiento de la imprenta. Hans Sachs hará uso de motivos y episodios artúricos en algunas de sus obras, pero el *Volksbuch* y sus temas populares desbancaron definitivamente a la literatura artúrica. La realidad social imponía sus reglas y reclamaba una literatura acorde con su nuevo talante. Arturo había reinado demasiado tiempo a espaldas del pueblo y los desheredados reclamaban ahora su minuto de gloria.

#### b) Evolución posterior y redescubrimiento en el Romanticismo

Entre mediados del siglo XVII y el siglo XVIII hay un lapso de tiempo en que apenas sí se produce literatura de temática artúrica. El incombustible rey parece descansar en paz definitivamente o permanecer recluido en su retiro de Avalon. Durante este intervalo el interés de los escritores alemanes se vuelca en la elaboración de una poética que elevara la literatura alemana al rango de los clásicos franceses, considerados como modelo literario y teórico.

Fue el profesor suizo-alemán Johann Jacob Bodmer quien con sus traducciones rompería con siglo y medio de "sequía artúrica", reavivando el interés por la cultura y la literatura medieval alemana y haciendo accesibles al lector medio los tesoros de la literatura de aquella época. Sin embargo sus versiones desmerecían la calidad literaria de sus originales. Sus manuscritos de *Parzival* y *Tristan* se publicaron entre 1784 y 1785, pero no alcanzaron la repercusión deseada. Para Rüdiger Krohn la razón es evidente:

All diese Werke blieben zwar (nicht zuletzt wegen ihrer wenig leserfreundlichen Aufbereitung) ohne die erwünschte breite Wirkung, aber sie sind Meilensteine der Mittelalterrezeption, deren Fortgang in der Romantik an diese Arbeiten anknüpfte (Killy, 1998-vol. 14: 118).

Ese incipiente y renovado interés se limitó en muchos casos a lo estrictamente filológico y no llegó a cuajar en forma de obras literarias<sup>59</sup>. En los primeros años del siglo XIX comienzan a publicarse ediciones críticas de los

---

<sup>59</sup> Krohn ha reparado también en la doble vertiente que presenta la recepción de la Edad Media: creativa (en forma de imitaciones o recreaciones artísticas de los modelos medievales) y científica (como estudio de los temas, motivos y obras medievales con herramientas científicas) (Killy, 1998-vol. 14: 117).

grandes clásicos, Wolfram y Gottfried, con una marcada preferencia por las figuras de Tristán y Parzival: en 1821 y 1823 aparecen dos ediciones de *Tristan*, a cargo de Eberhard von Groote y Friedrich von der Hagen respectivamente. Karl Lachmann publica su edición de *Parzival* en 1833, y tres años más tarde lo hace San Marte. En 1842 Karl Simrock edita *Parzival* y *Titirel* y dos años más tarde Hermann Kurz saca a la luz una edición de *Tristan*.

Para Richard W. Kimpel el resurgimiento de la materia artúrica en la literatura alemana posterior a la Edad Media podría situarse a mediados del siglo XVIII y constituye una manifestación “of a more general revival of interest in German medieval culture” (Lacy, 1986: 221; 1996b: 188). Hay que tener en cuenta que, a pesar de la atracción por la literatura artúrica, se preferían por lo general personajes históricos o pseudo-históricos. Había un mayor afán por explotar las propias epopeyas nacionales que por cultivar la materia de Bretaña. Ello explica que a principios del siglo XIX proliferen las adaptaciones del *Nibelungenlied*, en tanto que la materia artúrica sólo sea revisada de forma esporádica.

Entre esas revisiones podríamos citar las novelas en verso blanco de Christoph M. Wieland *Geron der Adelige* (1777), *Merlin der Zauberer* (1777) y *Merlins weissagende Stimme* (1810), basadas en la *Bibliothèque universelle des romans* de Count Tressan (1775-1789) o las traducciones al inglés a cargo de Felix von Hofstaeter (1741-1814) del *Lanzelet* de Ulrich von Zazikhoven, así como de obras de Ulrich Fuetrer, reunidas en su *Altdeutsche Gedichte aus den Zeiten der Tafelrunde* (1811). También podemos suponer que el *Zauberlehrling* que en 1797 dio título a la balada de Goethe estaba inspirado en la figura del legendario mago.

Si ya en el siglo XVIII comienzan a percibirse los primeros atisbos de una vuelta de y a lo medieval, según Richard W. Kimpel, el verdadero apogeo de ese redescubrimiento será durante el Romanticismo:

It was the German Romantic Movement at the turn of the nineteenth century that was the responsible for the tremendous revival of medieval culture as a source for creative literature. [...] This interest in their own past, coupled with a concern for poetic spontaneity, led them to research, collect, and imitate the sagas, fairy tales, and folksongs of the past and to write numerous works set in the Middle Ages (Lacy, 1986: 222; 1996b: 188).

El profesor García Gual también comparte esa opinión: “El romanticismo trajo consigo un entusiasmo por lo medieval, y los viejos castillos y los bosques, los caballeros andantes, las bellas y misteriosas doncellas” (García Gual, 1983: 190). Los autores del Romanticismo mostrarán especial predilección por los personajes de Parzival, Tristan y el mago Merlin. Rückert y los hermanos Schlegel son autores de fragmentos épicos de *Tristan*. Immermann escribe *Merlin, eine Mythe* (1832) y *Tristan und Isolde* (1841). En 1804 Friedrich Schlegel publica *Geschichte des Zauberers Merlin*, una traducción del *Roman de Merlin* medieval realizada por su esposa Dorothea. Achim von Arnim publica la novela en verso *Die Päpstin Johanna* (1813), en la que alude a Merlin. Ludwig Tieck da a su cuento *Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen* (1811) un trasfondo artúrico en el que combina versiones inglesas y alemanas del cuento y Novalis toma la figura de Klingsor, señor del castillo de las maravillas en el *Parzival* de Wolfram, para su *Heinrich von Ofterdingen* (1802).

Las *Waldlieder* (1843-44) de Nikolaus Lenau hacen igualmente referencia a Merlin. Ludwig Uhland se ha basado en la *Vita Merlini* de Geoffrey para su poema “Merlin der Wilde” (1829). En el mismo personaje se inspira Wolfgang Müller von Königswinter (1816-73) para escribir *Merlin der Zauberer* (1857) y Heinrich Heine, por último, hace mención de este personaje en el tercero de sus poemas *Katharina* (1835).

El renacimiento del rey Arturo recibió el espaldarazo definitivo a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esto se debe, según Richard W. Kimpel, a dos factores: por un lado a la curiosidad que por las obras alemanas medievales de temática artúrica despertaron las óperas de Wagner, basadas en traducciones de Wolfram y Gottfried –*Tristan und Isolde* (1859), *Parsifal* (1877-82) y *Lohengrin* (1847)– y por otro a la mezcla de componentes nacionalistas, idealistas y religiosos subyacente en las manifestaciones literarias del cambio de siglo.

The German interest in Arthuriana during the later nineteenth and early twentieth centuries shifted its focus to the medieval literary tradition of Wolfram's *Parzival* and Gottfried's *Tristan*, with Neoromantic developments stimulated specially by Wagner's *Parsifal* and *Tristan und Isolde* (Lacy, 1986: 224).

Wagner es sin duda el principal artífice de la fascinación existente en la

cultura germánica por la figura de Parsifal; no es casual que la literatura alemana moderna lo considere estandarte nacional y vea en él el símbolo del “alma alemana” o de “la búsqueda por Dios de los alemanes” (García Gual, 1990: 151). Para García Gual, la ópera de Wagner es a todas luces la “reinterpretación más influyente del mito”:

[...] en sus manos cobra nuevos tonos simbólicos y se transforma en una especie de drama sacro. [...] Con su propia y confusa mística [...] es un tratamiento libre del viejo tema de la búsqueda del Grial. Wagner adapta el tema medieval con una libre reelaboración de sus motivos, sin afán de fidelidad a los textos originarios. [...] La más original aportación de Wagner es la recreación de la figura de Kundry [...], bella criatura demoníaca y seductora, al servicio del Mal. [...] Al fin, Kundry, como la Magdalena, es redimida por el héroe, inocente y casto, triunfador y redentor (García Gual, 1983: 151).

Genette también reconoce la importancia de la adaptación wagneriana en la configuración del mito de Parsifal: “así llega a Wagner, que (se diga lo que se diga) transforma en misa [...] la versión que menos se prestaba a ello, la de Wolfram” (Genette: 241).

La influencia de las óperas de Wagner se extendió hasta la década de 1920 y condicionó también en gran medida la elección del género de las adaptaciones: el impacto de Wagner en la música y cultura alemanas se deja sentir en la explotación e incorporación de elementos musicales a los dramático-narrativos. En el cambio de siglo abundan más las dramatizaciones de la materia artúrica, mientras que anteriormente se habían preferido las formas épicas o líricas.

En la tabla correspondiente al *APÉNDICE III C* hemos recogido, sin ánimo de exhaustividad, algunos de los autores y títulos más relevantes que rememoran lo artúrico a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

### c) Auge actual

Tras la guerra la literatura trató de resurgir de sus propias cenizas y reinventar una lengua ultrajada y envilecida durante el dominio nazi. La realidad reclamaba de forma urgente una mirada introspectiva y no una actitud escapista. Las únicas excepciones parecen ser Hermann Schwemer, que traslada a *Parzival* a la II guerra mundial, y Ludwig Groos, que retoma también esta figura en *Parzival und sein Narr* (1949).

A lo largo de los años 1950-60 comienzan a percibirse atisbos de un

resurgimiento de lo artúrico, empezando por la novela de Thomas Mann *Der Erwählte* (1951). En 1953 escribe Heimito von Doderer *Das letzte Abenteuer*. Hans Erich Nossack traslada a la posguerra el *Tristan* de Gottfried en *Spätestens im November* (1955). Hermann Kesten reescribe el título wagneriano en *Tristan und Isolde* (1957). También reelaboran la leyenda tristaniana Leo Stettner (*Tristan und Isôt*, 1964) y Ruth Schirmer-Imhoff (*Tristan*, 1969). En la por entonces recién fundada RDA tuvo especial resonancia *Ein Yankee an König Artus' Hof. Die Unmöglichkeit des dritten Wegs* (1967), de Claus Hammel, un "Spiel nach alten Quellen und Motiven von Mark Twain" (Franke: 527), pero visto desde una nueva perspectiva:

Nach dem Willen des Autors soll [das Stück] die Notwendigkeit des Klassenkampfes zeigen, es soll ein Gleichnis sein für die gefährliche Ohnmacht der Prediger einer ideologischen Mitte, ein Gleichnis in Form einer Komödie. [...] man muß auch das Problem der Macht sehen, den Widerspruch zwischen dem Volk und den Herrschenden (Franke: 528).

Lily Hohenstein se centra no en los motivos literarios de ficción, sino en la figura del literato para sus obras *Ich, Wolfram von Eschenbach* (1958) y *Die Nächte in St. Wendelin: Der Lebensroman Wolframs von Eschenbach* (1969), marcando así una tendencia que seguirán también otros autores años más tarde.

A lo largo de los años 70 hay un notable incremento en la publicación y edición de traducciones de los clásicos medievales, algo sintomático de la fascinación que suscita esta época, tanto por su historia como por su literatura. Ese auge se deja sentir no sólo en el mercado editorial, sino también en el de otros medios, como el cinematográfico. Según Richard W. Kimpel, esa vuelta al pasado legendario refleja también un deseo de establecer, tanto por parte de la República Federal como de la Democrática, una continuidad entre la tradición y la propia identidad cultural (Lacy, 1986: 223; 1996b: 189):

Emphasis on the German cultural heritage by both the East and West German states since the 1970s has led to an increase in editions, translations, and adaptations of German medieval Arthurian works (Lacy, 1986: 225).

A pesar de que se trate de un fenómeno que afecta globalmente a las dos Alemanias, la recepción y producción de literatura artúrica adquiere matices distintos en cada uno de los dos Estados. Como señala Richard W. Kimpel,

“adapters of medieval romances in the German Democratic Republic are often accused of making ideological changes to render their versions more ‘socialistically’ relevant” (Lacy, 1986: 226).

Esta reinterpretación de la herencia literaria en función de la ideología socialista, el sometimiento de la literatura a las directrices impuestas por el régimen se convertirá años más tarde, tras la caída del muro, en un arma arrojadiza que amenazaría con invalidar toda la producción poética en suelo germano-oriental ante la sospecha de su obligada sumisión política. Como muestra nos valdrá el botón de la obra de Hein. Pero ese sería sólo el comienzo.

Los autores germano-orientales Günter de Bruyn o Werner Heiduczek recrean a mediados de los 70 la leyenda tristaniana y artúrica en *Tristan und Isolde* (1975) y *Seltsame Abenteuer des Parzival* (1974) respectivamente. Käthe Wolf-Feuer escribe “Parcival-Spiel” (1970) y Rudolf Fahrner *Launcelot* (1971). Arthur M. Miller hace un repaso de las cuestiones más trascendentales del cristianismo en *Der Gral* (1976).

La brecha que había abierto Lily Hohenstein con sus adaptaciones literarias de vidas de literatos tiene en Peter Rühmkorf uno de sus continuadores con su narración *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* (1975), como lo es también Bruno Glogster con su novela *Dieterich: Vermutungen um Gottfried von Strassburg* (1976).

En opinión de Richard W. Kimpel,

[...] the importance of English and American cultural and literary phenomena has added a dimension lacking in the modern Arthurian fiction of the German Democratic Republic. Successful German translations of popular Arthurian adaptations by English and American writers, such as T. H. White, Mark Twain, Mary Stewart, Richard Monaco, and Marion Zimmer Bradley, have all appeared in the late 1970s or early 1980s (Lacy, 1986: 226).

Comienza ahora a fructificar una nueva ramificación de la literatura artúrica en adaptaciones destinadas al público infantil. En la República Federal, Auguste Lechner adapta temas de la materia artúrica en títulos como *Parzival* (1970), al que más tarde seguirán *Artus* (1985) e *Iwein* (1988); otro tanto consigue la austríaca Käthe Recheis con su *König Artus und Die Ritter der Tafelrunde* (1974), basado en la obra de Malory. Dentro de las adaptaciones al público infantil podemos incluir además las *Artussagen neu erzählt* (1978) de Ulla Leippe,

así como el *Hörspiel* de Kurt Vethake *König Arthur* (1975).

Ya en la década de los 80 Maria Christiane Benning escribe *Merlin der Zauberer und König Artus* (1980), figura a la que también dedica Eckhart Klessmann su *Botschaften für Viviane* (1980). Pero si hemos de destacar una obra por encima de las demás, es sin duda *Merlin oder Das wüste Land* (1981), de Tankred Dorst, que rinde homenaje en su título a otra obra clave de la literatura artúrica del siglo XX, *The Waste Land*, de T. S. Eliot:

Tankred Dorst has made a more important contribution to modern German Arthuriana in his monumental drama *Merlin oder Das wüste Land* (1981). Written in colloquial German with generous amounts of irony, humor, and absurdity, which do much to demythologize even the most mythological parts of the tradition, the play is a pessimistic allegory presenting the whole rise and decline of King Arthur and his knights, and Merlin with them. [...] Dorst's *Merlin* is particularly significant as an indication of the recent developments in German Arthurian adaptation. It reflects not only a readiness on the part of West German writers to incorporate modern English and American Arthurian motifs and allusions but also the growing spirit of internationalism in West German literature and culture in general (Lacy, 1986: 228).

Otros autores que durante esta década recrean la leyenda de Arturo y sus caballeros son: Incape Künkel, *auf der reise nach avalun* (1982) y Frido Mann, nieto de Thomas Mann, que se decanta por lo autobiográfico en *Professor Parsifal: Autobiographischer Roman* (1985). De Wolfgang Uhlig es el poema *Grallicht* (1986) y Friedl Hofbauer es autor por su parte de *Die Insel der weisen Magier: Ein Merlin-Roman* (1987). El austríaco Peter Handke escoge el nombre de Parzival para el protagonista de *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989).

De nuevo el interés por las biografías de los autores llama a autores como Dieter Kühn, que rinde tributo al literato en: *Ich Wolkenstein. Eine Biographie* (1977) y *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach* (1986). Ese mismo talante biográfico-literario tiene la obra de Rudolf Henz sobre Walther von der Vogelweide *Der große Sturm*, escrita originariamente en 1943 y reeditada nuevamente en 1989, precisamente el año en que publicó Hein su *Ritter der Tafelrunde*.

En 1991 el suizo Adolf Muschg escribe una trilogía que lleva por título *Der rote Ritter* sobre el *Parzival* de Wolfram. Por último la compañía Ensemble 90 representa en agosto de 1992 *König Artus oder Aufstieg und Fall des*



*Abendlandes*, inspirada en el *Merlin* de Tankred Dorst y en septiembre de 1994 Walter Müller estrena *Parzival*.

La lista de autores en lengua alemana que escriben sobre el mundo del rey Arturo podría prolongarse aún más y con toda seguridad podemos decir que no son todos los que están ni están todos los que son. Aquí tan sólo hemos citado aquellos que aparecen recogidos en las obras de referencia *The New Arthurian Encyclopedia* (1996) y *The Arthurian Handbook* (1997).

### 2.1.2.2.3. Arturo salta a la pantalla

No podemos cerrar este capítulo sin tener en cuenta un factor que tal vez haya contribuido más que ningún otro a dar a conocer las andanzas y vicisitudes del rey Arturo entre el gran público: la llegada del cine y la televisión a la sociedad moderna abre nuevas perspectivas de adaptación y recreación de esta temática.

En 1904 Edwin Porter intentó por primera vez llevar a la pantalla, sin éxito, una versión de *Parsifal*. Se trataba de una adaptación en ocho escenas de la ópera wagneriana. Años más tarde Mario Caserini dirigiría una segunda versión de *Parsifal*, mucho más fiel al original wagneriano que la de Porter.

De los años 1909-10 data la romántica película de la productora norteamericana Vitagraph *Lancelot and Elaine*, basada en el poema homónimo de Tennyson, incluido en sus *Idylls of the King*.

En 1917 la productora de Thomas Edison, que se había encargado ya años antes del fallido proyecto de Porter, hace un nuevo intento con *Knights of the Square Table or The Grail*, cuyo guión trata de poner en conexión a los caballeros de la tabla redonda con el movimiento *scout*.

En 1921 Maurice Mariaud transplanta la leyenda tristaniana a la Riviera francesa en su *Tristan et Yseut*.

En ese mismo año la Fox produce *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court*, la primera de las tres adaptaciones de la obra de M. Twain. Esta primera entrega muda llevaba por título *A Connecticut Yankee*, y fue tal su éxito que la

Fox no dudó en producir diez años más tarde, en 1931, una versión sonora, que tuvo a su vez tan buena acogida entre el público que la productora decidió volver a producirla en 1936. De 1949 es la versión musical de esta película, dirigida por Tay Garnett para Paramount y protagonizada por Bing Crosby. Ahora ya sí llevaba el título completo *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court*. Aunque de estas tres versiones, ésta es la que sigue más fielmente el texto de Twain, fue sin embargo la menos exitosa, tal vez por la sumisión de la trama a las canciones y los “estúpidos diálogos” (Lacy, 1996b: 152). En 1979 se llevaría por cuarta vez a la pantalla la novela de Twain en una producción de Walt Disney, titulada en Norteamérica *The Unidentified Flying Odd-ball* y en Gran Bretaña *The Spaceman and King Arthur*. En esta divertida cinta se relatan las aventuras del astronauta Tom Trimble, enviado por la NASA al siglo VI a la corte del rey Arturo.

A lo largo de los años 40 la leyenda artúrica conoció numerosas y originales versiones, aunque casi todas en clave bélica. El británico Marcel Varnel dirige en 1942 *King Arthur was a Gentleman*, protagonizada por un soldado – Arthur King– en el frente que cree haber encontrado la espada Excalibur, con la que lleva a cabo hazañas heroicas. La segunda guerra mundial será también el telón de fondo de la película dirigida en 1943 por el francés Jean Delannoy *L'eternel retour*, con guión original de Jean Cocteau, una versión de los amores entre Tristán e Isolda llevados al siglo XX.

Han sido numerosas las películas que, especialmente en los Estados Unidos, han evocado el mundo artúrico con generosa fantasía, como es el caso de *The Adventures of Sir Galahad*, una serie de quince episodios dirigida para Columbia por Spencer Benett en el año 1949.

En el transcurso de los años 50 el interés por la faceta aventurera de la leyenda artúrica irá poco a poco desplazando su vertiente romántica, muy probablemente debido al uso generalizado del CinemaScope, idóneo para películas de acción. En 1953 Richard Thorpe dirige para Metro Goldwin Mayers *The Knights of the Round Table*, con Robert Taylor y Ava Gardner en los papeles de Lancelot y Ginebra; la cinta hace una mezcla explosiva de todo tipo de fuentes de temática artúrica, a pesar de basarse presuntamente en la obra de Malory. 20<sup>th</sup>

Century Fox y Columbia no se quedaron a la zaga y produjeron en 1953 y 1954 respectivamente *Prince Valiant*, con dirección de Henry Hathaway y basada en las tiras cómicas de Hal Foster, y *The Black Knight*, dirigida esta última, al igual que *A Connecticut Yankee*, por Tay Garnett. Ambas películas se basan formalmente en el esquema del *western*, substituyendo simplemente los vaqueros de polvorientas botas por caballeros de brillantes armaduras.

La década de los sesenta se abre con *The Sword of Lancelot* (en Gran Bretaña *Lancelot and Guinevere*), película producida, dirigida y protagonizada en 1962/63 por Cornel Wilde, que lleva a escena los amores frustrados entre Lancelot y Ginebra. También de 1963 es *The Siege of the Saxons*, dirigida por Nathan Juran. *To Parsifal* (1963) es más ambiciosa artísticamente que las citadas anteriormente. Su director, Bruce Baillie, lleva el grial hasta un mundo tecnológico, utilizando para la banda sonora fragmentos del *Parsifal* de Wagner.

En ese mismo año Walt Disney produce la película de dibujos animados *The Sword in the Stone*, con la dirección de Wolfgang Reithermann. Está basada en la obra homónima de T. H. White, recogida en su tetralogía *The Once and Future King*. En ella se nos muestran los años de formación del rey Arturo. La materia artúrica queda relegada a un simple marco en el que se desarrollan las transformaciones de Arturo en pez, en ardilla o en pájaro.

En 1967 se estrena la adaptación a la pantalla del musical de Broadway *Camelot*. Dirigida por Joshua Logan y protagonizada por Richard Harris y Vanessa Redgrave, se remonta a la obra de T. H. White. La película aborda el asunto de la relación amorosa entre Lancelot y Ginebra desde una perspectiva colorista y amable de la corte artúrica.

En los años setenta la leyenda artúrica es llevada a la pantalla en siete ocasiones. En 1972 el francés Yvan Lagrange rueda en Islandia *Tristan et Iseult*, película parca en diálogos, pero con poderosos efectos especiales de música electrónica e imágenes.

En 1974 Robert Bresson se basa en *La Mort de Darthur* para su controvertida película *Lancelot du Lac*, galardonada con el Premio de la Crítica Internacional. En ella explora el conflicto interior de Lancelot, indeciso entre su amor por Ginebra y su lealtad hacia Arturo.

Un año después se estrena, con notable éxito de público, *Monty Python and the Holy Grail* (dirigida por Terry Gilliam y Terry Jones, y publicada como libro en 1977). Según Elisabeth Brewer y Beverly Taylor: “it parodies not only Arthurian history, but also some popular contemporary representations of it” (Brewer/Taylor: 315). Según Alice Grellner y Kevin J. Harty, “What is being lampooned in the film is not, however, the legend of Arthur but rather earlier film treatments of that legend” (Lacy, 1996b: 153), así que la burla se dirige más bien contra la visión hollywoodiense de la caballería y la errónea y estereotipada concepción de la Edad Media que transmiten sus películas.

Del mismo año que la disparatada comedia de Monty Python es *King Arthur: The Young Warlord*, película dirigida por Peter Hayers, Patrick Jackson y Peter Sasdy, que traslada la corte del monarca de la Edad Media a la Bretaña del siglo VI. Muestra las aspiraciones de Arturo por reunificar el fragmentado territorio de su nación y la oposición que encontró entre algunos jefes sajones.

El director francés Eric Rohmer firma en 1978 *Perceval le Gallois*, donde narra la historia de este caballero, siguiendo cuidadosamente la narración de Chrétien *Le Conte del Graal* y sin desmerecer en absoluto el original, algo que no se puede decir de muchas de las adaptaciones de Arturo al cine.

En 1980 el alemán Richard Blank dirige para la televisión una película en la que entrelaza la trama del *Parzival* de Wolfram con una serie de referencias al mundo moderno.

Un debutante Veith von Fürstenberg dirige en 1981 *Feuer und Schwert – Die Legende von Tristan und Isolde*, cambiando ligeramente la historia original de los dos protagonistas. No tuvo buena acogida. Mejor suerte tuvo la controvertida película de Hans-Jürgen Syberberg *Parsifal* (1982-83), una versión cinematográfica de cuatro horas de duración –para algunos “la” versión cinematográfica– de la ópera wagneriana.

No menos controvertida que la anterior fue la que algunos consideran mejor película artúrica en lengua inglesa, *Excalibur*, dirigida en 1981 por John Boorman. La película, basada en *La Morte Darthur* de Malory, trata de narrar la historia artúrica por completo, desde el reinado de su padre Uther hasta su propia

muerte. En opinión de G. Ashe,

[...] aunque basada en Malory, entremezcla imágenes hasta extrapolar la acción de cualquier período concreto y definido, al igual que hace Bresson en menor medida. [...] se desarrolla en una mezcla de períodos e imaginaria, con la intención de impedir que la narración se pueda insertar con facilidad en algún momento de la historia, convirtiéndola así en un mito eterno (Ashe: 14).

En la misma época en que se producía *Excalibur* dirige George A. Romero *Knightriders*, una combinación de la búsqueda del sueño americano y leyenda artúrica, encarnada por un grupo de moteros a través de los cuales el director explora los valores de la sociedad artúrica.

En 1989 Steven Spielberg dirige la tercera y última entrega de su serie sobre el intrépido arqueólogo Indiana Jones, que lleva por título *Indiana Jones and the Last Crusade*. Jones se convierte aquí en un moderno caballero del grial que con ayuda de su padre, célebre medievalista, logra preservar la reliquia del poder de los nazis.

A esta última cruzada alude el crítico Werner Wunderlich en su artículo "Zuviel DurcHeinander hier". Según él la búsqueda del grial,

[...] ist der Stoff, mit dem eine trendbewusste Unterhaltungsindustrie im Medienverbund von Film und Buch profitables Mythenrecycling betreibt. Der mittelalterliche Gralsmythos, utopisches Modell der Heilsgeschichte und episches Symbol ritterlicher Sinnsuche, wird, auf Comic-Format verkleinert, wiederholbar: Gralsritter als lässige Glücksritter, die Gralssuche eine actionsgeladene Slapstick-Folge des Anachronismus. [...] Verbreitetes Unbehagen an reglementierten Hypersystemen und phantasiearmen Dasein und wachsende Zweifel am Sinn des technischen Fortschritts haben vielfach zur Flucht in Pseudomythen [...] geführt (Neue Zürcher Zeitung, 7/3/1990).

En 1990 el francés Denis Llorca dirige sus *Chevaliers de la Table Ronde*, una película de cuatro horas de duración que fue fríamente acogida por la crítica. Un año más tarde Terry Gilliam dirige *The Fisher King* y por último, en 1995 Jerry Zucker dirige *First Knight*, película que se centra en el triángulo amoroso que forman Lancelot, Arturo y Ginebra.

El *APÉNDICE III D* de este trabajo recoge de forma sucinta y abreviada los grandes hitos de la filmografía artúrica.

## 2.2. EL TEXTO A': *DIE RITTER DER TAFELRUNDE*, CHRISTOPH HEIN (1989)

### 2.2.1. INTRODUCCIÓN

Con *Die Ritter der Tafelrunde* no alcanzó su autor más renombre del que ya había conseguido después del éxito de *Die wahre Geschichte des Ah Q* o *Der fremde Freund*. Pero sí logró una mayor actualidad. Si bien la mayor parte de la crítica no incluye ésta entre las mejores obras dramáticas de este autor, lo cierto es que ha sido una de las más polémicas, muy probablemente por la constelación de acontecimientos que vinieron a coincidir en el momento de su publicación y/o estreno.

*Die Ritter der Tafelrunde* lleva a escena al rey Arturo y sus nobles caballeros. Cabría preguntarse por qué elige Hein este motivo literario y qué consigue con ese "distanciamiento histórico". La respuesta viene de mano del autor: su intención era únicamente "kritisches Weiterführen einer Legende" (Hammer: 38). Hein reorienta la temática artúrica y plasma aquí el conflicto entre diferentes concepciones del mundo, representadas también por diferentes generaciones: la de Arturo y la de su hijo y sucesor Mordred. Hay a lo largo de la obra una constante: la búsqueda del Grial. Los personajes se preguntan qué es y los más críticos se cuestionan si tiene sentido seguir buscándolo. El Grial es para ellos lo que da sentido a su existencia; la pérdida de ese referente provoca una "orfandad ideológica".

Ya hemos visto que ésta no era la primera vez que Hein recurría a un tema histórico-legendario, *tal vez* como trasunto de una realidad actual que pretende cuestionar. Y tampoco se trata de un recurso original y exclusivo de él: han sido múltiples las adaptaciones de temas histórico-mitológicos a lo largo de la historia de la literatura en general, y del teatro de la RDA en particular. No hay más que recordar la obra de Peter Hacks o de Heiner Müller.

### 2.2.2. GÉNESIS Y ESTRENO DE LA OBRA

Pero empecemos por saber cómo y en qué momento se gestó esta pieza. A través de una entrevista que mantuvo Hein con los creadores de la versión de esta obra para la pequeña pantalla en septiembre de 1990<sup>60</sup> tenemos constancia de que, según él mismo afirma, escribió la obra entre los años 1985-86<sup>61</sup>. En esa misma entrevista asegura también que concibió la idea de escribir una obra con el telón de fondo de la corte artúrica varios años antes:

Ich wußte in etwa, was ich schreiben wollte. Irgendwie wußte ich auch seit langem – eigentlich schon zehn Jahre zuvor –, daß ich es auch mit der Artus-Sage machen will. [...] Ich arbeite eigentlich ganz gern mit alten Stoffen... [...] ich vermute, nein, ich bin sicher, es ist der Grund, daß ich eine größere Freiheit habe. Um *ein Problem von heute*<sup>62</sup> auf die Bühne zu bringen, kann ich eben wirklich den *Hamlet* spielen. [...] Ich brauche dafür gar keinen neuen Stoff (Hammer: 228-229. Nota: la cursiva es mía).

La resurrección del rey Arturo estaba a la orden del día y experimentó un auge creciente a lo largo del siglo XX, más aún en sus postrimerías, de modo que el de Hein no fue ni mucho menos un caso aislado. El exponente más cercano y significativo lo tenemos en la obra de Tankred Dorst *Merlin oder Das wüste Land*. Aunque la similitud entre las dos piezas no vaya más allá del género y temática escogidos por sus autores, no cabe duda de que la imaginería artúrica, constituía una fuente de inspiración para muchos autores. Pero ¿se trata simplemente de una “fuente de inspiración” o de un disfraz para verbalizar temas de actualidad? De esta cuestión derivaría toda la polémica que suscitaría la recepción de la pieza.

En el apartado *1. Introducción a falta de una clasificación intertextual* nos hemos referido también al título de la obra, que Hein toma literalmente del drama de Jean Cocteau, aunque, después de una lectura contrastiva de las dos piezas, no hemos percibido más paralelismos entre ellas.

---

<sup>60</sup> Dicha entrevista aparece publicada bajo el título “Das Geld ist nicht der Gral”, en: Hammer, K. (Hrsg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Berlin: Aufbau, 1992, pp. 226-229.

<sup>61</sup> Que Hein escribiera su comedia en un año u otro no tendría mayor relevancia de no ser por la interpretación que se hizo de la obra al socaire de los acontecimientos político-sociales vividos en la RDA en 1989. En las particularidades de esa recepción nos centraremos en el siguiente apartado.

<sup>62</sup> Algo muy parecido dirá el crítico Hartmut Krug en su reseña de la obra: “Hein siedelt sein Stück in sagenhafter Vorzeit an. Ein Blick in die Vergangenheit (in die Zeit um 500) als Blick in die Gegenwart. Ein Mythos wird besichtigt und berichtigt” (Theater heute 7/1989, p. 25).

El camino –más fue un *via crucis*– de *Die Ritter der Tafelrunde* a los escenarios estuvo plagado de obstáculos. Según Hammerthaler, Christoph Hein hizo entrega de su obra al Dresdener Staatsschauspiel el 30 de octubre de 1988 para la representación de la misma. Lo que ocurrió luego escapa a las leyes de la lógica: la plantilla del teatro en pleno apoyó el proyecto de llevar a escena la obra<sup>63</sup>, pero quedaba por roer el duro hueso del “Genehmigungsverfahren”:

Der Intendant des Theaters, Gerhard Wolfram, hatte vor allem Probleme mit dem Genehmigungsverfahren. Vom Rat des Bezirks der Stadt Dresden, der für die Genehmigung des Stücks zuständig war, wurde diese verweigert (Albrecht: 104).

Michael Töteberg también recuerda los hechos:

Neben dem Ministerium in Berlin stellten im Theaterbereich [...] die lokalen Instanzen eine weitere Zensurhürde dar; in Dresden strengte die Bezirksverwaltung ein Disziplinarverfahren gegen den unbotmäßigen Intendanten an (Arnold, 1991a: 41).

Las autoridades locales temían que la obra tuviera un efecto subversivo entre el pueblo y que se interpretara a Arturo y sus caballeros como trasunto del *Politbüro* (Albrecht: 105, también: Hasche/Schölling/Fiebach: 237). Sin embargo la compañía no se quedó de brazos cruzados esperando que llegara la aprobación de las altas esferas. Según afirma Albrecht:

[...] dem Dresdener Theater [gelang es], durch eigenmächtiges Handeln Druck auf die politischen Entscheidungsträger in der SED auszuüben. [...], so begann das Dresdener Ensemble bereits mit den Proben zu den “Rittern”, trotz fehlender Genehmigung aus dem Ministerium für Kultur für die Uraufführung (Albrecht: 104).

De este modo, mientras se obtenía luz verde para el estreno, dieron comienzo las “previas” (“Voraufführungen”) bajo la dirección de Dieter Kirst, que estuvieron acompañadas por reseñas en los medios occidentales. En opinión de Albrecht este proceso no era en absoluto anómalo, teniendo en cuenta, como apunta Hammerthaler, la “demora burocrática” (Hasche/Schölling/Fiebach: 236):

[...] in vielen Fällen wurde die Genehmigung nach bürokratischer Verzögerung problemlos erteilt. Doch im Fall der “Ritter” war schon bald nach Probenbeginn bekannt, daß sich die Bezirksleitung der SED gegen die Aufführung des Stückes beim Kultusministerium einsetzen werde (Albrecht: 104-105).

Las autoridades locales no vieron con agrado la voluntad del teatro de

---

<sup>63</sup> “das Theater [stand] ungeteilt hinter dem Projekt. [...] Das Ensemble war entschlossen, für das Stück zu kämpfen, gerade weil sich die Ansicht verbreitete, es müsse zu genau diesem Zeitpunkt an die Öffentlichkeit kommen” (Hasche/Schölling/Fiebach: 236).



estrenar la obra el 24 de marzo:

Als das Theater trotz fehlender Erlaubnis den Uraufführungstermin auf den 24. März 1989 festlegte, fühlte sich die Bezirksleitung herausgefordert und versuchte das Sekretariat für Kultur und Wissenschaft im ZK der SED in Berlin [...] zu einem Aufführungsverbot der "Ritter" zu bewegen. Der geplante Uraufführungstermin konnte zwar nicht eingehalten werden, doch die Proben gingen bis zum März 1989 trotzdem weiter (Albrecht: 105).

Finalmente la espera se prolongó hasta el día 12 de abril, anunciado como fecha del estreno definitivo ("Uraufführung") (Arnold, 1991a: 41 y Hasche/Schölling/ Fiebach: 237). Una comisión especial, integrada por representantes de todas las partes implicadas, adoptó la siguiente resolución, comunicada el 21 de marzo a Kurt Hager, el entonces Secretario de Cultura y Ciencia en el Comité Central del Partido:

Im März werden 2 Aufführungen stattfinden; auf die Zusammensetzung des Publikums wird Einfluß genommen. Auf der Grundlage der dabei gesammelten Erfahrungen findet am 12. April die Premiere statt. Läuft die Premiere gut, findet eine weitere Vorstellung am 21.4.1989. Dann ist der Spielplan ausgebucht, so daß bis Ende der Spielzeit keine weitere Aufführung möglich ist (Albrecht: 106).

Según apunta Hammerthaler, la razón de esa "imposibilidad" de representar la obra con posterioridad al mes de abril era la celebración, el 7 de octubre de 1989, del 40º aniversario de la fundación de la RDA. Sin embargo, el teatro decidió poner en cartel la obra a finales de agosto de 1989, desafiando todo precepto de las autoridades en sentido contrario.

El expediente disciplinario abierto contra G. Wolfram fue anulado por una más alta instancia. Sobre por qué razón la cúpula del partido dictaminó en este caso en contra de la decisión de las autoridades locales –algo que no solía ocurrir– hace Albrecht la siguiente reflexión:

Es ist aber anzunehmen, daß die Staatsführung der DDR zu diesem Zeitpunkt bereits unter einem solch starken politischen Druck stand, daß sie befürchten mußte, ein Verbot der Aufführung der "Ritter der Tafelrunde" werde mehr politischen Widerstand von außen, aber auch in der DDR selbst, hervorrufen als die Aufführung selbst (Albrecht: 107).

### 2.2.3. RECEPCIÓN

Que *Die Ritter der Tafelrunde* fuera tratada por las autoridades como una patata caliente no contribuyó sino a incrementar su repercusión social. Lo que en un principio podría haber pasado más o menos inadvertido, llamó poderosamente la atención de todo el público, movido por la fascinación de lo prohibido e intrigado por aquello que tanto inquietaba al gobierno.

Las reacciones de crítica y público no se hicieron esperar. La prensa occidental rápidamente se hizo eco de los sucesivos “preestrenos” de la obra. Algo más habría que esperar para observar las reacciones en la RDA. Analizamos seguidamente un número suficientemente representativo de reseñas aparecidas en diferentes medios, comenzando por aquellos localizados dentro de la RDA.

Lo más llamativo de las críticas de esta obra es que ninguna es indiferente y ninguna valora únicamente la faceta intrínsecamente artística de la pieza. La interpretación en clave política fue adquiriendo cada vez más relevancia, de forma que todas y cada una de las reseñas manifestaban una apreciación en este sentido, de mayor o menor calado, pero teniéndolo siempre presente. De nuevo Albrecht: “Im überwiegenden Teil der Rezensionen werden Die Ritter stets analog zu den sich überschlagenden politischen Ereignissen in der DDR interpretiert” (Albrecht: 58).

En líneas generales hemos observado una correspondencia entre el nivel de abstracción de la reseña y su alejamiento del “epicentro” de la polémica. Es decir: cuanto más cerca de la RDA se encontrara el recensor, tanto menor es su capacidad de abstracción, mientras que los recensores de otros países (Suiza, Austria...) tienden a percibir en la obra valores de rango universal y a no identificar necesariamente su contenido con los procesos políticos vividos en Alemania en 1989. R. Hammerthaler sin embargo mantiene la tesis contraria:

Während die westdeutsche Presse das Politikum der Aufführung bevorzugt behandelte, abstrahierte die ostdeutsche weitgehend davon zugunsten der szenischen Beschreibung Hasche/Schölling/Fiebach: 241).

Con el paso del tiempo, a más de diez años de la caída del muro y el

inicio de la *Wende*, la crítica va templando sus valoraciones y considerando con algo más de distancia los acontecimientos de aquel entonces. Pero no obstante, la recepción de la literatura germano-oriental sigue aún hoy condicionada y empañada por otros elementos extraliterarios. Albrecht ha formulado muy claramente este problema:

Nicht die literarischen Texte für sich genommen stehen im Vordergrund der Betrachtungen, sondern fast ausschließlich die politischen Bedingungen des gesellschaftlichen Umfeldes, aus dem diese Literatur stammt. [...] Seit der politischen Wende konzentriert sich die bundesdeutsche Literaturkritik auf die Frage, inwieweit DDR-Autoren und ihre Literatur Zeichen der Anpassung oder des Widerstands gegen das politische Regime in der DDR zu DDR-Zeiten erkennen lassen haben. [...] Die Frage nach der ästhetischen Bedeutung dieser Literatur scheint nach wie vor durch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen beantwortet (Albrecht: 8, 9).

El órgano central del partido, dejó transcurrir varias semanas antes de publicar su reseña el 3 de mayo de 1989<sup>64</sup>, que resultó más tibia de lo que habría sido de esperar. Haciendo una lectura positiva de la obra y a fin de no levantar aún más polvareda que la que ya se había originado en los prolegómenos del estreno, Gerhard Ebert la interpretó de forma vaga como un anhelo de perfeccionamiento humano, no en vano su reseña llevaba por título: "Parabel auf das Streben menschlicher Vervollkommnung". Ebert minimizaba el evidente parentesco entre la gerontocracia que protagonizaba la obra y los personajes reales del *Politbüro*.

Desde el semanario germano-oriental Sonntag, Ingrid Seyfarth comenta en "Palaver am runden Tisch" el estreno de la obra, haciendo hincapié en la tradición literaria artúrica en la que se encuadra la obra (Wolfram von Eschenbach, Wagner, Claus Hammel). La obra toca temas como el inmovilismo, el aburrimiento<sup>65</sup> y el grial, entreverado todo ello de anacronismos, sin embargo no traslada la acción a ninguna topografía en concreto:

---

<sup>64</sup> Hein lamentaría con su habitual ironía esa tardanza: "Rezensionen erscheinen hier in den besseren Blättern nicht. [...] Und da die Rezensenten angereizt waren und ihre Kritiken auch brav ablieferten, ist wiederum Spesen-Mißbrauch in der DDR zu beklagen. Aber das hat Tradition, und das ist hier wieder was sehr Schönes und Heiliges" (citado por Heinz Klunker en Theater heute 7/1989, p. 24).

<sup>65</sup> No en vano, según Klaus Hammer: "Der Nährboden von Heins Dramatik ist Langeweile, die Sicht auf die soziale wie psychische Verkümmern seiner Figuren. [...] Heins Figuren durchschauen zwar den Mechanismus dieser Gesellschaft, sind aber unfähig zur Änderung, da ihre intellektuelle Bewältigung allein nichts ausrichten kann (Richter, 1986: 184, 203).

Ohne platte Aktualisierungen zuzulassen, wird er [der Theaterabend] zum Anreger über gesellschaftliches Nachdenken, setzt er auf Strenge und Schärfe geistiger Auseinandersetzung. [...] So wird das im Vorfeld durch Verschiebungen schon belastete Stück sehr in die Distanz gerückt, noch kühler, als es sein Autor notierte (Sonntag, Nr. 20, 14/5/1989, recogido en Baier: 187).

Gustav Just enfoca su comentario ("Er speiste nie an der Tafel der Mächtigen", 1990) como reacción a la campaña de descrédito que sufrió *el autor* de *Die Ritter der Tafelrunde*. Su reflexión podría encuadrarse dentro de lo que se dio en llamar *Literaturstreit*, como defensa frente a los folletonistas que atacaban sin tregua a los autores de la RDA, metiéndolos a todos en un mismo saco:

[...] niemand hat das Recht, vor allem keiner, der schon immer oder schon lange in der Bundesrepublik lebt, Hein und andere, die ihren Traum nicht so rasch begraben wollten, zu schmähen (Baier: 191).

Karla Kochta<sup>66</sup>, en su artículo "Austreibung des Grals" (1989/90), destaca la cercanía de la obra al mito y la leyenda y sintetiza el argumento de la pieza en una sola palabra: *Umbruchsituation*. Kochta constata además la polémica que marcó la recepción de esta pieza, interpretada siempre como metáfora de la realidad política de la RDA y las dificultades de los espectadores occidentales para percibir un "subtexto" en la obra:

[...] ihnen [blieb] diese Betroffenheit unverständlich. Gekommen, um *das* ›Perestroika-  
Stück des DDR-Theaters zu sehen, erwarteten sie komödiantische Sicht auf *vergangene*  
DDR-Geschichte (Hammer: 225).

Kochta denuncia así la tendencia a considerar la historia de la RDA como un capítulo cerrado y zanjado sin más. Para Kochta "*Die Ritter der Tafelrunde* zwingen uns zum Nachdenken über den Gral – über das Ideal, die Utopie" (Hammer: 225), e identifica la búsqueda del gral con el socialismo: "Pervertiert ist der Begriff des Sozialismus. Aber das Ideal? Der uralte Traum der Menschheit nach einer gerechteren Welt?" (Hammer: 225).

Ingeborg Pietzsch comenta en *Theater der Zeit* tanto el estreno de la obra en Dresden (12/4/1989) como las posteriores representaciones en Halle

---

<sup>66</sup> Karla Kochta era en aquellos momentos "Dramaturgin" del Staatsschauspiel de Dresden y supervisó los montajes de *Passage* (1988) y *Die Ritter der Tafelrunde* (1989). Este artículo apareció publicado en: Programmheft "Die Ritter der Tafelrunde" (Spielzeit 1989/90); Schauspiel. Journal des Staatsschauspiels Dresden, 1989/90, Nr. 6.

(10/10/1989) y Schwerin<sup>67</sup> (17/11/1989) en dos artículos titulados “Suche nach dem Gral” y “Passé?”. Pietzsch interpreta la obra de Hein en clave más generalizadora y exenta de correspondencias con la actualidad.

Christoph Hein stellt in seiner neuen Komödie die Frage nach dem Ideal. [...] Die Herausforderung besteht in der Aktualität einer Überlegung, die die grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Historie ebenso einschließt wie den verantwortungsvollen Vorausblick in die Zukunft (Theater der Zeit 7/1989, p. 53).

Para Pietzsch no puede interpretarse la obra únicamente como metáfora de la RDA, aunque reconoce también que los anacronismos hacen posible que el espectador haga su propia “traducción” al presente. Según él la obra presenta un plano trascendental, una “dimensión filosófica” (Theater der Zeit 7/1989, p. 54) oculta tras su aparente banalidad y que va mucho más allá de la actualidad política. Al igual que otros críticos, Pietzsch censura de manera terminante el montaje de Kirst para el estreno: “so wenig einfallsreich, so wenig schauspielerfreundlich, so verwaschen kann Heins pointierter Text doch nicht serviert werden!” (Theater der Zeit 7/1989, p. 54).

“Passé?” es más una reflexión sobre la recepción de la obra que sobre la obra misma. La obra estaba dejando de ser analizada en sí misma y dando paso a un cruce de opiniones sobre regímenes políticos, sobre posturas enfrentadas. Una mera función teatral catalizaba la realidad que estaba teniendo lugar fuera del teatro: el reencuentro de dos grandes desconocidos tras 40 años de separación y discordia. Contra esta lectura se revuelve Pietzsch:

Wer die Komödie nur als Attacke auf das DDR-Politbüro und seine starren konservativen Haltungen las, greift meiner Meinung nach zu kurz. [...] Christoph Heins Stück zeigt den komischen und tragischen Kampf von Menschen um das Ideal (den Gral), die ständige Suche danach als Ausdruck existentiellen Ringens. [...] Heins *Tafelrunde* greift über Tagesaktuelles hinaus (Theater der Zeit 2/1990, p. 16, 17).

Los medios de comunicación occidentales fueron, como ha quedado dicho ya, quienes primero reseñaron las representaciones de esta obra. Sus acusaciones contra la obra parecen preludiar lo que poco más tarde saltaría a las páginas de

---

<sup>67</sup> Sobre la representación de su obra en esta ciudad comenta el autor: “Der Regisseur hat das Stück mit aktuellen Bezügen und Zitaten überhäuft, die vom Publikum begeistert begrüßt werden. Die Inszenierung hat mit meinem Stück nur noch wenig zu tun. Das sind Dummheiten, gegen die man wenig ausrichten kann, zumal wenn sie vom Beifall des Publikums scheinbar sanktioniert werden” (Arnold, 1991a: 43, citado de Hein, 1990b: 196).

los periódicos como el *Literaturstreit*<sup>68</sup>.

El cuestionamiento del valor literario de las obras producidas en este país, el empleo de criterios extraliterarios, es una cuestión que parece apuntar ya en algunas críticas. Si equivocado nos parece no reconocer el “potencial de identificación con el presente” que ofrece la obra, relegándola a una vaguedad universal que por otra parte también tiene, no nos resulta menos erróneo restringir su aplicabilidad (si de hacer aplicaciones se trata) al territorio de la RDA. En nuestra opinión ni uno ni otro extremo aciertan en este caso.

Creemos que se debería respetar una ambigüedad que subyace en esta como en toda obra de arte, una capacidad de hablar al lector presente desde cualquier época. Ahí está la inmortalidad de la literatura. Además el autor reclama esa polifonía como derecho propio. Su renuencia a ser enfrascado y etiquetado con el simple apelativo de “disidente” es en realidad un grito a favor de la libertad de la literatura. Y en el respeto a esas múltiples posibilidades que abarca el texto, reconocemos la importancia del lector en la culminación de la obra. Una obra son muchos lectores, son muchas obras. Según R. Hammerthaler,

Es ist bezeichnend, daß sich sein Werk kaum je darin erschöpft, sondern was die Dramatik betrifft, auf einer allgemein philosophischen und ideengeschichtlichen Ebene angesiedelt ist. Seine Stücke sind sehr wohl Stücke über die DDR, doch zugleich öffnen sie ein weites Feld für zusätzliche Deutungen (Hasche/Schölling/Fiebach: 232-233).

En el diario Frankfurter Rundschau, Judith Senger (“Hunger auf Hoffnung”) destaca la identificación de la acción teatral con los acontecimientos políticos que precedieron a la *Wende*:

Es zielt unverhohlen auf die politische Situation der DDR, ohne sich in der Tagespolitik zu verlieren, und stellt trotz der immer kritischer werdenden Töne, die auf DDR-Bühnen zu hören sind, insofern ein Novum dar, als es direkt auf der Königsebene spielt (Frankfurter Rundschau 18/5/1989).

Aunque se resiste a establecer una absoluta identificación:

[Er] hütet sich davor, zu kurz greifende Assoziationen zu wecken, das Politbüro auf die Bühne zu zerrén. Keine der Figuren wird der Lächerlichkeit oder der Verachtung preisgegeben. So ist der Zuschauer permanent gefordert, selbst Stellung zu beziehen (Frankfurter Rundschau 18/5/1989).

---

<sup>68</sup> La denominación no deja de tener cierto sarcasmo, ya que, en nuestra opinión, poco tuvo que ver con literatura y mucho en cambio con la política y las actitudes de los escritores en los años de la RDA.

*Theater heute* editó numerosas críticas de las diferentes representaciones de la obra. La extensa reseña de Hartmut Krug ("Ritter von der traurigen Gestalt") abunda en el potencial metafórico de la obra ("leicht übertragbar") y resta importancia a las por otra parte claras referencias a la realidad de la RDA ("Heins Verweise auf DDR-Realitäten sind deutlich, aber sie allein bestimmen nicht das Stück", *Theater heute* 7/1989, pp. 23-24). Krug extrapola el contenido de la obra a otros lugares, dándole una validez universal:

Die zusammenschmelzende Gruppe von alten Kämpfern [...] steht für politische oder gruppensdynamische Konstellationen überall auf der Welt. [...] Jede gesellschaftliche Idee kann gemeint sein. *Die Ritter der Tafelrunde* können überall tagen – und wurzeln zugleich auf vertrackte Weise in der DDR (*Theater heute* 7/1989, p. 24).

Desde el punto de vista literario<sup>69</sup>, *Die Ritter* no alcanza la brillantez de la obra narrativa: "die Notation minimaler Verhaltensänderungen, die in Heins Prosa aufregend wirkt [verliert] auf der Bühne in ihrer szenischen Unmerklichkeit an Spannung" (*Theater heute* 7/1989, p. 24). El "subtexto", recurso narrativo característico de Hein, emerge (mejor: subyace) también en su drama: "in scheinbar belangloser Konversation [wird] gesellschaftliche (Nicht-) Entwicklung deutlich" (*Theater heute* 7/1989, p. 24). Por último, Krug desapruueba el montaje de Kirst:

Die Dresdner Uraufführungs-Inszenierung vermeidet peinlich jede Aktualisierung. Was bei der Lektüre Witz, Tempo und kabarettistische Züge verspricht, wird von Kirst auf einer allgemeinen ideengeschichtlichen Ebene als zähes psychologisches Kammerspiel inszeniert. [...] Auch entschärft diese "mittlere" Spielweise im immer gleichen Kammerton das Konfliktpotential (*Theater heute* 7/1989, p. 26).

La reacción del público fue en su opinión poco alentadora<sup>70</sup>:

[...] das Publikum begann sich erstaunlich schnell zu langweilen. [...] Wo ein Feuerwerk politischer Sottisen erwartet wurde, sah man nur traurige Gestalten in der Asche ihrer Hoffnungen wühlen (*Theater heute* 7/1989, p. 26).

En la misma publicación denuncia Heinz Klunker ("Angst vorm Gral") que no se mencione directamente la RDA, ni en la obra ni en las reseñas, cuando se

---

<sup>69</sup> Su comentario acerca de las tres unidades ("Heins –die Drei Einheiten genau beachtende– "konventionelle" Komödie wirkt mit ihrer spröden Alltagssprache in Dresden wie "Palaverdramatik", *Theater heute* 7/1989, p. 26) nos lleva de nuevo a la primera de las obras que se han tratado en este trabajo, *Der neue Menoza*. Resulta paradójico el convencionalismo de los dramas de Hein frente a lo vanguardista de sus modelos.

<sup>70</sup> A diferencia de Krug, J. Senger afirmaba que el público celebró la representación con una ovación de veinte minutos de duración.

trata a todas luces de "ein DDR-Stück über DDR-Verhältnisse" (Theater heute 7/1989, p. 24). Sin embargo no critica tanto la actitud del autor como la de los críticos en la RDA:

Die DDR-Kritik hat sich als Angstapparat betätigt und ihren Lesern vermeintlich werktreuen Sand in die Augen gestreut – als habe Hein bloß eine weitere Artus-Version auf die Bühne gebracht und nicht ein Gegenwartsstück, das vom Publikum auch so aufgenommen wurde. [...] Die begriffstutzige Kritik freilich lenkte durch Allgemeinplätze ab (Theater heute 7/1989, p. 24).

Al año siguiente del estreno en Dresden, Christoph Müller ("Schmiede, Schmiere oder: das Recht der ersten Nacht", Theater heute 2/1990, p. 66) se hace eco de la polémica habida entre los teatros de Kassel y Tübingen, disputándose el privilegio de ser el primer escenario de la República Federal en representar una obra que se había puesto de candente actualidad, polémica que se dirimió a favor del teatro de Kassel, que representó la obra el 3 de marzo de 1990.

Ludwig Zerull comenta también esta representación ("Heins Tafelrundritter – schnell gealtert", Theater heute 4/ 1990) e insiste en ver un "mensaje en clave" en la obra, minimizando además el valor de la obra en función de la evolución de los acontecimientos desencadenados con la caída del muro:

Was jahrzehntelang bei uns Aufsehen erregte, wenn die notwendige Camouflage, die sich Texte und Bilder in der DDR anlegen mußten, als Widerlöcken gegen das System verstanden wurde, hatte naturgemäß nach Öffnung der Mauer jetzt keinen besonderen Biß mehr (Theater heute 4/1990, p. 45).

Con un desvaído "Nichts ist mehr wie früher" titula Jens Drömer su reseña publicada en Westdeutsche Allgemeine el 6/3/1990. Para él la obra es también reflejo de situaciones actuales. Drömer alude a las dificultades que tuvo que superar la obra hasta su representación, debidas, según él, a las muchas similitudes que vieron los censores con el estado de cosas en la RDA. A pesar de las afirmaciones de Hein reclamando la independencia de su obra de las circunstancias políticas, al espectador le resulta difícil, en palabras de Drömer, abstraerse de los acontecimientos ocurridos en el país vecino.

Felix Murr, interpreta la obra como un eslabón más de la Glasnost en su parca reseña "Artus hält im Kreml Hof" (Die Welt 30/3/1989) y Max Thomas Mehr realiza igualmente una lectura política de la obra en "Eine Zukunft, die keiner haben will" (Tageszeitung 26/10/1989):



Die DDR als Artusreich, das Politbüro als Tafelrunde. Heins "Komödie" um den Mythos vom altgewordenen König Artus und seinen zerstrittenen, in Endzeitstimmung verfallenen Rittern am runden Tisch ist in Wirklichkeit eine Fabel über die politische Führung der DDR (Hammer: 258).

La frontera entre lo que *se representaba* encima del escenario y lo que *se vivía* fuera de él se había diluido por completo, según Mehr:

Am Ende, nach den letzten Sätzen der "Komödie" Heins, beginnt ein Stück von der Wirklichkeit des politischen Frühlings im Herbst in der DDR. Die Schauspieler treten aus ihren Rollen heraus, das Publikum bleibt nicht mehr stummer Zuschauer. Das Theater verwandelt sich in ein Diskussionsforum, nicht über das Stück, sondern über die DDR (Hammer: 258).

En "Zuviel Durcheinander hier..." Geschichten und Gestalten des Mittelalters in literarischen Neuerscheinungen 1989" (Neue Zürcher Zeitung 7/3/1990) Werner Wunderlich encuadra la obra de Hein en una tendencia literaria más general, que conecta además con la literatura anglosajona y que busca la vuelta a un pasado idílico e idealizado:

Die Artuslegende ist in den 80er Jahren ein geradezu kanonisierter, kultisch verordneter literarischer Stoff. Im Gegensatz zur anglo-amerikanischen Literatur spielt dabei in der deutschsprachigen Literatur der nationalgeschichtliche Aspekt keine Rolle. Der Mythos von Tafelrunde und Gralssuche wird vielmehr zur umfassenden zivilisationsgeschichtlichen Metapher für das Scheitern von Utopien und für die historische Absage an die Machbarkeit von Frieden, Freiheit und Fortschritt (Neue Zürcher Zeitung 7/3/1990).

Dentro de esa corriente Wunderlich menciona la obra de Tankred Dorst a la que ya nos hemos referido aquí también y la de Handke, protagonizada también por un Parzival. ¿Qué aporta la pieza de Hein en comparación con las de Dorst o Handke? Wunderlich atribuye la enorme expectación levantada por la obra de Hein no a su calidad literaria, sino a la asociación que evoca con las turbulencias políticas en la RDA:

Im Gegensatz zu Dorst und Handke aktualisiert Christoph Hein nicht den Artus- und Parzival-Mythos sondern historisiert Zeitkritik in arthurischer Maskerade. Die Komödie "Die Ritter der Tafelrunde" hat sicher nicht so sehr wegen ihrer dramatischen Qualitäten als wegen ihrer unverhohlenen Kritik an den Zuständen in der DDR vor dem 9. November 1989 Aufsehen erregt. [...] Der literarische Reiz des papierenen Lehrstückes bleibt auf den parodischen Mummenschanz beschränkt, den sich Hein ebenso gut auch aus einem anderen literarhistorischen Kostümverleih hätte besorgen können (Neue Zürcher Zeitung, 7/3/1990).

Lo que no parece tener en cuenta Wunderlich es que en el origen de la creación no estuvo –según palabras del autor– el deseo de llevar a escena fenómenos de la política actual en la forma que sea, sino la voluntad de retomar

la tradición forjada en torno a la leyenda del rey Arturo, que *posteriormente*, se *interpretó* por parte de la inmensa mayoría de crítica y público como trasunto del derrumbamiento del bloque del Este.

Con todo, Hein era consciente de que la transposición a la RDA era poco menos que inevitable, como se desprende de sus palabras: “Sicher, gar keine Frage, wird man sich die Sache übersetzt haben, auf die DDR”, pero insiste luego:

[...] geschrieben habe ich das Stück 1985, da war eine solche Nähe zur Zeit gar nicht gegeben, sonst hätte ich es wahrscheinlich gar nicht schreiben können. Und 1989/90, als dann diese vielen Aufführungen herauskamen, das war dann voll in der Wende drin, da war der Zuschauer gar nicht fähig, das zu abstrahieren, und nahm das pur, möglicherweise sogar 1:1, was gar nicht aufgeht bei dem Stück. [...] Einen Artus hat es in dieser realen Welt der sozialistischen Gesellschaft nicht gegeben. Also insofern bleibt es im Mythos der Geschichte, ich habe da keine Geschichtsschreibung der sozialistischen Länder gemacht (Hammer: 38, 39).

Meses más tarde, Hein volvería a explicar “su” verdad sobre la obra en una entrevista que mantuvo con los adaptadores de su obra para la televisión a la que aludimos al principio (“Das Geld ist nicht das Gral”, 29/9/1990):

Weder beim Schreiben 1985/86 noch bei der Theateraufführung habe ich an einem Stück über die DDR gedacht. [...] Es ist kein Honecker-Mielke-Stück. [...] Natürlich, wenn man ein Stück in einer bestimmten Zeit schreibt, in einem bestimmten Land, gehört dazu, daß man etwas reflektiert von dem Land. In jeder Arbeit, egal zu welchem Thema. Aber direkte Bezüge habe ich nie gemeint, nie gewollt. [...] wenn ich hätte Analogien (etwa Artus = Honecker) schaffen wollen, dann hätte ich eine große Sünde begangen, ich hätte nämlich Schönfärberei betrieben. [...] Ich denke schon, daß ich – aus meiner Sicht, 1985 oder 1990, mit dem Wissen um meine Zeit und ihre Geschichte – einfach noch einmal die alte Artus-Geschichte erzähle, mehr nicht. [...] Ich habe mich nie als Propheten verstanden. [...] als ich das Stück geschrieben habe, hätte ich wahrscheinlich heftigst gestritten, wenn mir einer gesagt hätte, in 50 oder 10 Jahren ist es mit der DDR vorbei. [...] Ich bin insofern ganz froh, das Stück schon von einiger Zeit geschrieben zu haben (Hammer: 226-227).

En cualquier caso, por mucho que Hein explicara e insistiera en que la obra había sido escrita cuatro años antes –en unos momentos en que el inminente final de la RDA era aún imprevisible– la crítica insistía en establecer paralelismos.

Klaus Colberg (“Brentanos Ehe und eine Gralsfabel”, Neue Zürcher Zeitung 9/3/1990) plantea las dos posturas que con el tiempo se van perfilando en cuanto a la recepción de la obra: de un lado la que interpreta la pieza como parábola de la actual decadencia de la RDA y la que aboga por una visión más generalizadora, en la cual él se incluye:

Man darf Heins Parabel als Kommentar zum raschen Untergang der Honecker-Ära nehmen. Sie sollte für uns jedoch mehr bedeuten: ein Memento für jedes scheinbar

unanfechtbare politische System, das da sagt, es habe keine Ideologie, keine Tradition, keine Machtkonzentration Anspruch auf ewige Gültigkeit und Kompetenz (Neue Zürcher Zeitung, 9/3/1990).

Con motivo del estreno de la pieza en Suiza dos años más tarde, apareció en el Neue Zürcher Zeitung de 24-25/10/1992 una reseña titulada "Geriatrisches Endspiel" que ponía de relieve la dimensión universal de la obra de Hein:

Doch widerspiegelt das Stück, eine "Komödie" und thematisch verwandt mit dem weit opulenteren Merlin-Stoff von Tankred Dorst, mehr als DDR-Alltäglichkeit. Tafelrunden, an denen Sesselkleber, alte Kämpen ihr Lebenswerk und obsolete Ideale verteidigen, sind ein internationales Phänomen (Neue Zürcher Zeitung, 24-25/10/1992).

Lo que se critica más duramente es la puesta en escena de Dodó Deér, algo que desmerece el texto completamente:

[...] was bei der Lektüre Witz, Tempo und kabarettistische Züge ahnen läßt, wird [...] auf die Ebene eines Konversationsstückes gemildert, mit geriatrischer Dramatik inszeniert (Neue Zürcher Zeitung, 24-25/10/1992).

Por último, Michael Laages ("Der Verlust der Mythen", Die Welt 5/3/1990) menciona al menos la reivindicación de Hein de que no se interprete su obra a tenor de la realidad política y echa de menos una mayor ambigüedad en la obra:

[es] bleibt kein Platz mehr für die beim DDR-Publikum viel höher entwickelte, aber durchaus auch hier bekannte Fähigkeit, selbst den Schlüssel für ein Stück zu finden und zu benutzen. Siefert erklärt alles, und das nicht mal konsequent (Die Welt 5/3/1990).

En su reciente y exhaustivo estudio de la recepción de la obra de Christoph Hein, Terrance Albrecht constata que, en el caso de *Die Ritter der Tafelrunde*, se ha dado mayor relevancia al contexto de la obra que a la pieza en sí, algo que, como ya hemos visto, se ha convertido en la tónica dominante en la recepción de las obras de autores de la RDA. Si bien Albrecht aboga por la "dimensión universal" de *Die Ritter der Tafelrunde*, también reconoce su *Doppelbödigkeit* (*Vieldeutigkeit*, decía el profesor Frank Hörnigk a propósito de *Ah Q*). Esa ambigüedad caracteriza la obra de Hein desde *Lassalle* y *Cromwell*, y lejos de constituir un aspecto negativo, enriquece a nuestro juicio el valor de sus piezas.

Para Bernd Fischer está fuera de toda duda que *Die Ritter* trata sobre la RDA:

Die Komödie spielt ähnlich wie der *Ah Q* auf allen Ebenen auf den aktuellen Kontext der DDR an und bietet vielfältigen Anlaß zur komischen Verarbeitung der Tagespolitik (Fischer: 144).

Antje Janssen-Zimmermann aborda en diferentes artículos<sup>71</sup> los aspectos más relevantes de la obra. El denominador común que tienen los protagonistas de *Lassalle*, *Schlötel* y *Die Ritter der Tafelrunde* es su vinculación y compromiso con una idea (y un ideal). Janssen-Zimmermann no considera la obra necesariamente como metáfora de un régimen socialista en declive,

Niemals ist vom Sozialismus die Rede, operiert wird mit dem traditionellen Symbol des "Grals", ohne daß ihm die Attribute irgendeiner Ideologie verliehen würden. Der Gral wird zum Platzhalter. [...] In der Praxis der Rezeption freilich hat sich in Ost wie West eine konkrete Lesart durchgesetzt (Weber: 150).

Efectivamente, como hemos visto aquí, la lectura en clave política no se hizo únicamente en Occidente:

*Die Ritter der Tafelrunde* wurde offenbar nicht nur im Westen als Parabel auf den (damaligen) Zustand der DDR rezipiert, sondern genauso im Land seiner Entstehung. [...] Obwohl der Autor selbst sich immer dagegen verwahrt hat, mit seiner Arbeit einen Beitrag zur Tagespolitik zu leisten ("Die Literatur strickt nicht mit heißen Nadeln") – in der konkreten Situation geriet Literatur auch ihm zum aktuellen Essay und zum politischen Argument, vielleicht sogar zur Agitation. Und diese Lesart hat Bestand, über den 9. November hinaus (Weber: 151).

No obstante, Janssen-Zimmermann es más partidaria de una interpretación de la obra como "das Schauspiel vom zu Ende gehenden Regime alter Männer, deren Denkgebäude unaufhaltsam zerbröckelt und zusammenfallen wird" (Weber: 150).

El hecho de que en reiteradas ocasiones Hein se haya mostrado contrario a la explotación de la literatura con fines de propaganda ideológica, es para Janssen-Zimmermann argumento suficiente para suponer que en esta obra Hein no sucumbe ante aquello que él mismo critica. La única vía de solución de este conflicto del escritor con el medio es el escapismo hacia el ámbito de lo mitológico y lo legendario:

Eine Überlebenschance sieht der Autor der *Ritter der Tafelrunde* für die Poesie alleine im

---

<sup>71</sup> Antje Janssen-Zimmermann, "Schlötel, Lassalle und König Artus. Aktuelle Anmerkungen zu Dramen von Christoph Hein" (en: BAIER, Lothar (Hg.): *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*, Darmstadt/Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, pp. 171-183), "Schlötel, Lassalle und König Artus. Anmerkungen zu Dramen von Christoph Hein" (en: WEBER, Richard (Hrsg.): *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, pp. 149-160) y "Subjektive Objektivität". Drei Theatertexte Christoph Heins – eine "Trilogie des Sozialismus?" (en: HAMMER, Klaus (Hrsg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Berlin: Aufbau, 1992, pp. 184-195).

Mythos, [...] [die] wohl ungeklärtesten, unerschöpflichen Tiefen des Volkes. [...] Ein kollektives Wissen, eine Bewußtseinsebene, grundlegender als alle kritische Reflexion, ist der Zufluchtsort einer Öffentlichkeit voraussetzenden Kultur (Weber: 153).

Dentro de las obras dramáticas de Hein, Janssen-Zimmermann observa dos vertientes: la que toma sus temas o personajes de la Historia (sus dramas históricos) y la que se inspira en obras literarias anteriores, si bien no llega a mencionar en ningún momento el concepto de intertextualidad. En este sentido, *Die Ritter der Tafelrunde* podría emparentarse con *Die wahre Geschichte des Ah Q*, aunque entre los dos casos hay una diferencia sustancial: "Xun verfaßte eine auktorial-einmalige Erzählung; der Artus-Stoff ist ein in vielen Variationen und Entwicklungsstufen sedimentierter Mythos" (Weber: 153). Ésta no sólo es la conclusión a la que hemos llegado también en este trabajo, sino también el punto de partida y el criterio organizador que da forma al mismo. En *Die Ritter der Tafelrunde*

Hein greift auf eine literarische Tradition zurück, um deren Inhalte wie ihre gesellschaftliche Funktion ad absurdum zu führen. Da wird nicht der "Mythos" vom König Artus und seiner höfischen Gemeinschaft als Fluchtort bemüht. Genannt wird der Name eines Mythos. Die mit diesem Namen assoziierten Ideale werden in ihrem Niedergang präsentiert, gezeigt wird der Niedergang des Mythos (Weber: 154).

Janssen-Zimmermann considera que el texto da pie a las dos interpretaciones, por lo que, añadimos nosotros, no tiene mucho sentido tratar de limitarlo a una de las dos:

[...] es gibt keinen Grund –außer einem solchen Interesse des Rezipienten –, den Text als Parabel auf das ZK um Erich Honecker in der Endphase der DDR aufzufassen, aber es gibt auch textimmanent keinen Grund, das nicht zu tun (Hammer: 188).

De ahí que mantenga también la misma ambigüedad que caracteriza al autor:

So unzulänglich der Versuch einer historischen Festlegung ist, so falsch wäre das Unterfangen einer Interpretation im Hinblick auf das "Allgemeinmenschliche" (Hammer: 193).

En "Utopie und Illusion" (Arnold, 1991a: 28-35) el crítico Martin Krumbholz lee ésta, como el resto de obras de Hein, en clave política. Lo que une a sus protagonistas (en *Cromwell*, *Lassalle*, *Ah Q* o *Die Ritter*) es su filiación política. *Die Ritter* es sin duda "mythologische Travestie" (Arnold, 1991a: 28), "ein kabarettistischer Abgesang auf ein vergreistes Politbüro" (Arnold, 1991a: 34). Formalmente, Krumbholz hace hincapié en el "conservadurismo poético" de este

autor:

Anders als Heiner Müller oder Volker Braun ist der Dramatiker Christoph Hein weniger an der Auflösung der geschlossenen Form als an ihrer Bestätigung interessiert. Zweifellos ist Hein ein formal konservativer Autor. Seine Stücke sind [...] auffallend "gut gebaut". Sie sind sauberlich in Szenen, gar Akte unterteilt, folgen penibel den Gesetzen der dramatischen Steigerung und des Handlungsumschlags, motivieren sorgsam ihre Figuren (Arnold, 1991a: 28).

Se fija también en la importancia que tiene la unidad de lugar en todas sus obras, que se corresponde con una actitud inmovilista de los personajes y también de los intelectuales de la RDA:

Die Helden rühren sich kaum noch vom Fleck, fühlen sich an den jeweiligen Schauplätzen [...] auf eigentümliche Weise geborgen. Hier schließt die Metapher eine aktuelle Parallele ein: Viele Intellektuelle in der DDR haben einen ideologischen Elfenbeinturm bewohnt, der es ihnen [...] erspart hat, die Realität in ihrer rohen Gestalt zu beachten (Arnold, 1991a: 34).

Michael Töteberg recuerda en "Der Anarchist und der Parteisekretär" (Arnold, 1991a: 36-43) cuál ha sido la recepción de Hein en los teatros de la RDA y las dificultades que tuvo para ver en escena sus trabajos. Recuerda la perfecta imbricación que hubo entre la representación de la obra y la realidad extrateatral, aunque denuncia también el oportunismo de muchos teatros que vieron en la obra de Hein la ocasión de hacer su agosto (ya vimos en páginas anteriores la reacción de disgusto del autor sobre la puesta en escena en Schwerin).

En el jugosísimo ensayo de R. Hammerthaler sobre el teatro en la RDA (Hasche /Schölling /Fiebach: 151-261), se vuelve a la interpretación alegórica:

Das Stück weist vielfach Merkmale einer politischen Parabel auf. Brisant war es vor allem deshalb, weil Hein die Geschichte auf der Königsebene spielen läßt, und damit den Blick auf das Politbüro als höchstes Organ der Partei richtet (Hasche/Schölling/Fiebach: 234).

Sin embargo, Hammerthaler concede también a la obra una dimensión generalizadora:

Sein Stück ist nicht so sehr ein Abgesang auf die DDR, sondern erweist sich im Gedankenkreis linker Utopien als Aufforderung, auf die Interessen der Gesellschaft politisch zu reagieren, Entscheidungen zu treffen, die den Prozeß der Veränderung fortführen (Hasche/Schölling/Fiebach: 235).

### 3. ESTUDIO INTERTEXTUAL DE LAS OBRAS

#### 3.1. ESQUEMA DE ANÁLISIS

	plano formal (convenciones de género, lenguaje, estructura, estilo, extensión del texto)		plano temático (argumentos, motivos, personajes)	
reproducción	<ul style="list-style-type: none"> <li>- coordenadas espacio-temporales indefinidas</li> <li>- explotación de anacronismos</li> <li>- capacidad de hablar al presente del lector</li> <li>- respeto de las convenciones de género (épica/drama)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- el grial</li> <li>- la Tabla redonda</li> <li>- el adulterio</li> </ul>	
variación	<p style="text-align: center;">sistema A</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- género épico (en verso)</li> <li>- estilo serio</li> <li>- desarrollo diacrónico de la acción</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- género dramático</li> <li>- estilo cómico (parodia tragicómica del género caballeresco)</li> <li>- división en actos, sin escenas</li> <li>- desarrollo sincrónico de la acción (falta de acción)</li> </ul>	<p style="text-align: center;">sistema A</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- mezcla de ficción y realidad</li> <li>- personajes algo arquetípicos</li> </ul>	<p style="text-align: center;">A'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- conflicto generacional</li> <li>- personajes de carácter definido</li> </ul>

De la observación de este esquema llama la atención la gran cantidad de aspectos que se conservan a lo largo de la tradición literaria. Es cuando menos sorprendente que algunos de los rasgos que en la obra de Hein nos parecen más modernos y actuales, estén ya presentes en las primeras manifestaciones de esta temática. Ello nos lleva a pensar en unos "universales" de la literatura que tienen validez más allá del espacio y del tiempo.

El hecho de que la obra asuma y perpetúe muchas de las características de la tradición que le precede implica además una subversión de nuestro esquema de análisis, al menos en relación con las obras anteriores. En las piezas tratadas en este trabajo observábamos una aparente similitud formal (mucho mayor en *Der neue Menoza*) que escondía una disparidad de manifestaciones concretas dentro de la obra. En este caso tenemos el fenómeno contrario: el parentesco formal con lo que hemos dado en llamar "sistema A" es mucho más difuso que ciertos rasgos de género que se mantienen constantes. Vamos a ver a continuación cuáles son esos aspectos que de manera más clara se conservan en el texto A'.

## 3.2. ASPECTOS POÉTICO-FORMALES EN EL SISTEMA A

### 3.2.1. LA EVOLUCIÓN DE LA FORMA EN VERSO A LA PROSA

La materia de Bretaña se fue configurando en función de las aportaciones de distintos autores: pasando de la sobriedad historiográfica y pretendida veracidad de las primeras obras de un Geoffrey o un Wace, al posterior enriquecimiento de los elementos ficcionales y fantásticos y volviendo de nuevo al afán de veracidad histórica. Podríamos decir que la evolución de la materia artúrica presenta una estructura circular: en un primer estadio lo histórico va tiñéndose de elementos fantásticos y legendarios hasta el límite de lo verosímil y justamente antes de rebasarse esa frontera vuelve a tener pretensiones históricas, si bien fundadas ya, paradójicamente, en una historia ficticia.

Estas diferentes actitudes por parte de los narradores se reflejan también en las distintas concepciones de los personajes y del mundo que habitan: así el Arturo guerrero se convierte, prácticamente desde la intervención primera de Geoffrey, en el monarca de leyenda, patrimonio de la literatura universal. Su carácter bélico y aventurero se transforma en cortés. Los elementos mítico-legendarios de tradición céltica dejan paso a una interpretación radicalmente cristiana, pero siempre dentro de la ficción literaria.

La evolución que experimenta la materia artúrica en lo temático está acompañada por una evolución paralela en lo formal, que se concreta en el paso del verso a la prosa. La novela de caballerías, con su despliegue de aventuras y amoríos, surge a mediados del siglo XII como reivindicación “de las ideas modernas de esta edad y de todas sus modas caballerescas y cortesanas de pensar y sentir” (García Gual, 1990: 58-59) en oposición al más solemne y arcaico cantar de gesta. Hasta cierto punto guardan afinidad –su común forma versificada, aunque se trate de distinto metro en cada caso– pero lo cierto es que en el fondo revelan distintas formas de ver el mundo y concebir la literatura.

El cambio de la épica heroica a la novela de caballerías no se produjo de manera excluyente, en el sentido de una substitución de sistemas, sino que



coexistieron durante unos decenios, lo que en opinión de García Gual es sintomático de una realidad social determinada:

El predominio de una u otra forma narrativa refleja [...] la conciencia histórica de una sociedad para la que se crea la literatura. [...] A finales del siglo XII la épica y la novela se producen a la vez. [...] La vigencia de una u otra forma literaria refleja no sólo una preferencia estética, sino un momento de la evolución histórica, de la sociedad y de la conciencia personal, de las ideas políticas y de la sensibilidad (García Gual, 1990: 58).

Hacia el año 1200 el octosílabo pareado deja de monopolizar la forma de la narrativa artúrica para competir con la prosa, reservada hasta entonces a la crónica histórica. Esta mutación que experimenta la materia de Bretaña, es según Cirlot, expresión de un cambio de concepción de esta literatura:

La decisión, por parte de algunos autores de sustituir el verso por la prosa se debió a la convicción de que el octosílabo pareado no constituía ya la forma idónea para tratar unas historias que exigían la recuperación del plano de la veracidad (Cirlot: 94).

En su opinión, la mutación del verso a la prosa se encuentra en relación directa con la incorporación del motivo del Grial a la materia artúrica:

Se comenzó a percibir que el tema del Graal no debía ser confundido con otros temas maravillosos y que era necesario otorgarle una dimensión de veracidad. El tema del Graal contribuyó a la segunda gran transformación del roman como género (Cirlot: 92-93).

Para García Gual no cabe duda de que "Al adoptar la prosa, la novela artúrica se ha alejado de la épica con sus formalismos arcaizantes y se aproxima a la historia" (García Gual, 1990: 245). Según él:

El cambio del verso a la prosa realizado hacia el 1200 es significativo de un proceso espiritual; pero no es esencial a la constitución o composición del género. [...] su proceso de formación no deja de ofrecer ciertas analogías con la constitución de la novela en el mundo antiguo, en su dependencia de narraciones pseudo-históricas y de lo que podíamos llamar "romantización" de temas épicos (García Gual, 1990: 88).

De modo que podemos decir que el distanciamiento del octosílabo pareado está relacionado con un afán de veracidad que no había tenido el género anteriormente, o que había ido abandonando paulatinamente desde los comienzos pseudo-históricos de Monmouth.

### 3.2.2. ¿ROMAN O NOVELA ARTÚRICA?

Creemos necesario detenernos ahora brevemente en el conflicto que plantean al lector actual los términos de *Roman* y *novela*, utilizados para denominar las obras creadas por Wace o Chrétien. Para el profesor García Gual la distinción que establecemos nosotros entre narración breve y narración larga:

[...] está representada en otros idiomas europeos por una variedad de términos que proceden del francés. *Roman*, opuesto a *nouvelle*, ha repercutido en el italiano *romanzo* opuesto a *novella*, y en el alemán *Roman* opuesto a *Novelle*. (La distinción está ya trazada en el siglo XIII, en francés e italiano; el alemán ha utilizado la palabra *Novelle* desde el siglo XVIII). [...] El castellano distingue ambos tipos de relato por la adjetivación, ya que aquí el vocablo “romance” designa desde el siglo XV un tipo de composiciones poéticas breves de carácter tradicional, [...] el vocablo “novela”, importado del italiano, ha servido para designar a las dos (García Gual, 1990: 85-86).

También Martín de Riquer advierte de que en España el vocablo *roman* “habría entrado en conflicto con el de romance (perteneciente al romancero) de modo que se adoptó el poco afortunado de novela” (Riquer: 110).

La característica más notable del género novelesco es precisamente su falta de definición, que lo convierte en una literaria “tierra de nadie”, redefinida constantemente por cada autor en su creación:

La novela no está sujeta a una preceptiva literaria definida. Ni su construcción fue analizada por poética alguna en la Antigüedad ni desde luego en la Edad Media, donde la división de los géneros poéticos se basa en viejos criterios borrosos. [...] Careció también de un nombre específico; aunque a la larga se le fuera ajustando el de *roman(z)*, que era la designación general del “relato en lengua vulgar”. [...] Por su forma abierta, como la épica, tenía un ilimitado horizonte narrativo; pero frente a la epopeya podía permitirse una mayor variedad de temas y tonos; y el verso o la prosa podían servirle de medios expresivos, sin representar nada esencial a su espíritu proteiforme (García Gual, 1990: 59, 87).

Hacia 1170 –fecha coincidente con el inicio de la actividad literaria de Chrétien de Troyes– se produjo, en opinión de Victoria Cirlot, la evolución del *roman*, entendido como traducción, al *roman*, considerado como novela. Tras ese cambio está, como se ha dicho aquí, una nueva concepción de la idea de veracidad.

### 3.2.3. LA ILOCALIZACIÓN CRONOTÓPICA, ENTRE LA INDEFINICIÓN Y LA IDENTIFICACIÓN

Una de las características que se mantienen más constantes a lo largo de la tradición literaria de temática artúrica es la imposibilidad de identificar el reino de Arturo con un lugar o una época en concreto, porque no está enclavado en ningún lugar determinado, ni en el espacio ni en el tiempo. Para Erich Köhler,

Der Hof Artus und seine Ortslosigkeit sind das dichterische Symbol eines nach der Realität nicht lokalisierbaren feudal-höfischen Wunschreiches. [...] die Artuswelt [ist] nur nach ihrer legendär-stofflichen Topographie, in Wirklichkeit aber nirgends lokalisiert (Köhler: 32, 36).

Pero, paradójicamente, al lado de esa indefinición, que a nuestro juicio es inherente al género, coexiste una vinculación precisa a la realidad extraliteraria de resultados de la cual surge la novela de caballerías:

Artusreich und Artuskönigtum erweisen sich als dichterisch sublimierte Wunschbilder der feudalhöfischen Welt, und zwar als Wunschbilder, die die disparaten Interessen der verschiedenen adligen Schichten in sich aufzunehmen geeignet waren. [...] Ort- und Zeitlosigkeit sowie Irrealität des höfischen Romans sind – nur scheinbar paradoxerweise – der adäquate poetische Ausdruck für einen räumlich wie zeitlich prinzipiell unbegrenzten geschichtlichen Führungsanspruch (Köhler: 38, 39).

Debemos considerar el hecho de que, en sus primeras manifestaciones, el reino de Arturo es trasunto inequívoco de una realidad social que busca una legitimación, un reconocimiento o simplemente un reflejo de sus aspiraciones concretas, como apunta E. Köhler:

Das Artusreich bildet eine Welt, in der praktisch nur ein Rittertum existiert, das seine politischen Ansprüche vermöge durchgehender Moralisierung der feudalrechtlichen und ständischen Begriffe mit den Prinzipien edelsten menschlichen Sittlichkeitsstrebens gleichgesetzt hat [...] hinter ihnen [stehen] ganz konkrete lehensrechtliche Normen. [...] die Artuswelt [ist] in eine Märchenatmosphäre getaucht, in der es zwar Kämpfe und böse Mächte gibt, alltägliche Nöte aber fast gänzlich ausgeschlossen und die politischen Antagonismen des Feudalstaates restlos auf die persönlich-psychologische Problematik reduziert sind (Köhler. 11-12).

En este mismo sentido Victoria Cirlot ha querido poner de relieve la dimensión realista de estas novelas –además de la puramente fantástico-legendaria– abundando en la paradoja que las caracteriza, la de debatirse entre la indefinición espacio-temporal y la vinculación a unas coordenadas históricas precisas:

Detrás de la idealidad artúrica quizás se ocultaba la realidad política del entorno que financiaba estas obras y es posible que el histórico Arturo funcionara como la imagen ideal del modelo político angevino tratándose de identificar a aquel *dux britonum* con Enrique II Plantagenet. [...] A. Fourrier ha demostrado que los romans se encuentran

invadidos por una "corriente realista", es decir, por la necesidad de adecuar acontecimientos de la historia (y más adelante sucesos ficcionales) con hechos actuales, circunstancias concretas de la vida política y social de la época (Cirlot: 30-31, citado de Fourrier, A.: *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge*, París 1960).

Erich Köhler, que al igual que Cirlot percibe la existencia de dos planos superpuestos, considera que la atemporalidad de estas novelas no es ni casual ni inocente, y que permite establecer todo tipo de asociaciones entre la narración y la realidad histórica:

[...] die Geschichts- und Zeitlosigkeit der von der Wirklichkeit abstrahierten Märchenwelt der Artusdichtung [...] ist zeitlos, weil sie einen universellen Anspruch stellt bzw. einen umfassenden gegenwärtigen Geltungsanspruch durch die Entzeitlichung der eigenen Welt rechtfertigt (Köhler: 38).

García Gual, como también Erich Köhler, subraya una de las consecuencias derivadas de la relación de mecenazgo que vinculaba a los autores con la corte: el carácter propagandístico y panegírico que adquiere buena parte de las obras artúricas en sus diversas manifestaciones<sup>72</sup>. Es más que probable que los contemporáneos percibieran paralelismos entre las hazañas narradas y los hechos históricos de aquella época. Elisabeth Brewer y Beverly Taylor van incluso más lejos, y perciben este potencial de identificación no sólo en las obras medievales, sino a lo largo de toda la tradición de narrativa artúrica. Según ellas, cada época ha tratado de asimilar la figura del soberano y su corte a su propio tiempo:

The story of Arthur has been told again and again and has continued to capture the imagination for well over two thousand years [...]. Each age in which the stories have been told and re-told has found in them the means of expressing something of its own attitudes, ideals and anxieties, and this is a true of the nineteenth and twentieth centuries [...] as of the Middle Ages. [...] From the Arthurian legend, writers and artists took the situations, themes and motifs which had most meaning for them, by means of which they could give new and symbolic expression to their own experience (Brewer/Taylor: 1983).

De esta forma, la literatura artúrica está marcada desde sus comienzos por un metafórico *quid pro quo* que llegará hasta nuestros días. A la vista de los hechos, la polémica que suscitó la obra de Hein no hace sino integrar aún más a

---

<sup>72</sup> "El mito de Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda podía rivalizar con la épica francesa en torno a Carlomagno y sus pares, cuya herencia prestigiaba a la corona real de Francia" (García Gual, 1990: 141).

este autor y su pieza en la tradición literaria, también desde el punto de vista de la recepción.

Además de la indefinición espacio-temporal, hay otro rasgo que caracteriza la materia artúrica: la situación de aislamiento de la corte. Podría decirse que el reino de Arturo se localiza en una suerte de limbo ilocalizable de sentimientos puros e ideales eternos, demasiado exquisito como para interesarse por cuestiones tan cotidianas como, por ejemplo, el abastecimiento de víveres. Los problemas más graves quedan reducidos, como aseguraba Köhler, a conflictos de carácter personal y psicológico.

Köhler define en clave sociológica el escenario de las novelas artúricas:

Der Artushof ist der Ort der *Joie*, des höfischen Äquivalents des Glücks, einer Freude, die sich als Gefühl höchsten Wohlbefindens durch die absolute Aufhebung aller Spannungen definiert. [...] Der Hof ist das Zentrum, von dem die Aventuren ausgehen und in das sie wieder einmünden, ist der Ort des Friedens und der Gerechtigkeit, der jedem Einzelnen die Anlässe zur Vollendung seiner Existenz bietet und deren Vollzug bescheinigt. Er ist ein [...] umfassendes ritterliches Versorgungsinstitut, dessen Rechtfertigung darin besteht, daß es die Gipfelmöglichkeiten der ständisch verstandenen menschlichen Perfektibilität in ungeahnte Höhen treibt und zu realisieren scheint (Köhler: 35-36).

Frente al espacio de la corte se encuentra el ignoto y proceloso "mundo exterior", amenazante y lleno de peligros:

Die Welt des höfischen Romans enthält fast nur verzauberte Landschaft. Der Artushof ist der Ort der *Joie*, des Vollgefühls einer restlosen Übereinstimmung von Ideal und Wirklichkeit, die jedoch ständig von bösen Mächten bedroht ist, deren Zauberkraft den Hof in seiner Gesamtheit vorübergehend völliger Ohnmacht ausliefert. Die Welt um den Artushof ist eine verzauberte, dämonisierte Wirklichkeit, die sich als permanente Gefährdung einer durch den Artushof repräsentierten idealen Ordnung erweist (Köhler: 77).

Todo intento de racionalización de este universo legendario queda así abocado al fracaso. En ese sentido se podría aplicar de pleno derecho a esta literatura el calificativo de "novelesca": lo que ocurre en esa imaginaria corte es "de novela" y no rinde cuentas a una realidad parda y prosaica con la que –hasta cierto punto– no tiene nada que ver. Precisamente en el momento en que se le reclama una dimensión de veracidad histórica las novelas responden con una mutación, substituyendo el verso por la prosa.

Por último, no queremos pasar por alto el hecho de que en la novela cortés no aparezca representado el pueblo llano, el estamento de los desheredados, de los excluidos del reparto del bienestar en esa sociedad sólo miópicamente justa

que es la de los caballeros de Arturo. Podría decirse que se trata de un universo aséptico, en el que nunca hay contacto entre individuos de diferentes "castas". El pueblo es un mero ingrediente más de esa masa informe e inmunda que denominamos "exterior". Así lo ve también García Gual:

Al margen de este mundo cortés están los villanos del campo y los burgueses de las ciudades, que apenas asoman por el escenario de las novelas, y cuando lo hacen resultan caricaturizados como seres deformes y mezquinos (García Gual, 1983: 74).

El desfase entre el mundo heroico y aventurero de los caballeros y la realidad que opera al margen de los preceptos caballerescos feudales provocará finalmente la crisis que acabará con ese ordenamiento social y el fin también de su expresión literaria idealizada, la novela cortés.

#### 3.2.4. ANACRONISMOS

Victoria Cirlot ha señalado muy acertadamente que los anacronismos representan una de las características de las primeras *romans antics*. Parece evidente que estos primeros novelistas plasmaban hechos y personajes presuntamente del siglo V, pero envueltos en la estética y la ideología del siglo XII. La forma de vida cortés que encarnaban estas novelas está muy lejos de las condiciones histórico-sociales propias del siglo V. Sin embargo, en ningún momento parece resultar molesta esa translocación, el hombre medieval no es perspectivista: lo mide todo desde su propia óptica. No es de extrañar que crea que el universo gira en torno a la Tierra... Habría que esperar aún unos siglos para que la Historia se interpretara en las claves de la época respectiva. En muchas ocasiones creemos que ésa es aún una asignatura pendiente.

#### 3.3. ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS EN EL PLANO FORMAL A ⇨ A'

Decíamos al comienzo de este capítulo de análisis que la mayor parte de los rasgos que caracterizan la tradición artúrica a lo largo de los siglos aparecen recogidos en la obra de Hein, por lo que en este caso el epígrafe debería llamarse

“Análisis de los aspectos conservados”. Sin embargo, a fin de mantener la uniformidad interna de este trabajo conservaremos el epígrafe original, haciendo hincapié en la *continuidad* que da Hein a los elementos constitutivos de esta temática, reinterpretándolos y dándoles un aliento actual.

### 3.3.1. TRANSMODALIZACIÓN: DRAMATIZACIÓN

Ya nos hemos referido también en estas páginas (Cf. apartado 2.1.2.2.2. *Recepción de la materia artúrica en Alemania*) a que las preferencias genéricas de los diversos autores se fueron modificando con el paso del tiempo. La narrativa en verso pervivió durante mucho tiempo y podemos decir que fue el medio de expresión favorito hasta la irrupción de las óperas de Wagner con nuevas posibilidades de materialización para estos motivos. El influjo del compositor sería tal, que buena parte de las obras del cambio de siglo se decanta por la forma dramática.

De esta forma no podemos afirmar que la elección por parte de Hein de un soporte dramático para la trama no obedezca a una tradición ya largamente asentada. Tampoco la elección de una tradición literaria como la artúrica es una innovación de Hein, ya que, como hemos visto, durante los años 1970-80 son muchas las obras producidas en las dos Alemanias con temática bretona.

Las exigencias que impone la dramatización de un texto ya han sido analizadas en el capítulo dedicado a *Die wahre Geschichte des Ah Q*, no obstante recordaremos cuáles son brevemente: inexistencia del narrador<sup>73</sup>, la forzosa linealidad temporal de la narración, impuesta por la representación dramática, la sustitución de la palabra por la imagen en los pasajes descriptivos, la mayor correspondencia entre “Erzählzeit” y “erzählte Zeit”, sin olvidar que las pausas entre cuadros escénicos pueden reproducir elipsis temporales en la narración y la reproducción de diálogos en estilo directo entre los personajes de la obra.

---

<sup>73</sup> De todos sus dramas, Hein sólo recupera la figura del corifeo en el personaje de Ladybird en su drama histórico *Cromwell*. También Klaus Hammer ha reparado en el carácter épico de las intervenciones de este personaje (Richter, 1986: 204).

### 3.3.2. CONVENCIONALISMOS DRAMATÚRGICOS

Hein no es un autor que se caracterice por lo arriesgado de su dramaturgia. Sus obras están construidas de manera más bien convencional y su valor ha de buscarse en el plano semántico: la elección y explotación de unos determinados temas o modelos, etc. *Die Ritter der Tafelrunde* no constituye tampoco en esto una excepción.

#### 3.3.2.1. *Estructura del texto A'*

En este caso estamos de nuevo ante una comedia<sup>74</sup> dividida en tres actos, sin distinción de escenas y que respeta escrupulosamente la regla de las tres unidades. El primero acto empieza con un desayuno en la corte artúrica en un día cualquiera, con lo que se refleja la cotidianidad de la vida en el castillo. En el segundo, los personajes reflexionan sobre el grial y la situación de deterioro de la Tabla Redonda como institución hasta que llega Lancelot al castillo, tras dos años de aventuras en busca del grial. En el tercer y último acto se produce el “desenlace” que preludia la definitiva destrucción de la Tabla y el final de los caballeros. Hasta cierto punto podemos percibir la estructura circular clásica de introducción–nudo–desenlace, sin embargo hay dos factores que impiden la identificación con ese esquema.

En primer lugar, apenas sí puede decirse que haya un desarrollo de la acción a lo largo de la obra. Se trata de una pieza eminentemente reflexiva, en la que los personajes más que llevar a cabo acciones reflexionan sobre lo que podrían llegar a hacer<sup>75</sup>, de no mediar unas determinadas circunstancias que agarrotan sus ánimos y los sume en la apatía.

Casi con carácter premonitorio había dicho ya Klaus Hammer:

Entgegen der klassischen mimetischen Dramatik gestaltet Hein keine handelnden Figuren.

---

<sup>74</sup> Recuérdese lo expuesto acerca de los conceptos de tragedia y comedia en el excursus que dedicamos a la dramaturgia de Lenz, dentro de nuestro estudio de *Der neue Menoza*.

<sup>75</sup> En una de las reseñas al estreno de la obra se constata esto mismo: “es gibt relativ wenige Spielsituationen – es wird mehr debattiert als gehandelt” (Ingeborg Pietzsch, “Suche nach dem Gral”, Theater der Zeit 7/1989, p. 54).



Allein aus ihrer Sprechweise entwickelt er die Charaktere und die Dramaturgie seiner Stücke. Über den sprachlichen Verkehr der Figuren erforscht er ihre Individualität und entwickelt er ihre Beziehungen zueinander. Heins Figuren in ihrer sozialen Festschreibung, in ihrer Lethargie und Lähmung sind alle "Ritter der traurigen Gestalt", die durch ihren (Nicht-)Zusammenstoß mit der veränderten Wirklichkeit zu anachronistischen Figuren geworden sind (Richter, 1986: 184).

Contrasta la acción trepidante de las primeras novelas cortesas sobre Arturo con el enquistamiento y la práctica desaparición no sólo de las aventuras, sino de cualquier atisbo de acción, como si se tratara de un muñeco al que poco a poco se le va acabando la cuerda. No creemos que el hecho de que la acción quede reducida al mínimo sea algo casual o atribuible a una falta de pericia del autor en el tratamiento del tema, como se ha dicho en alguna reseña. La forma y el contenido se hallan en esta obra imbricados de tal forma, que la una es expresión de la otra y viceversa<sup>76</sup>. Que haya siempre un impedimento para llevar a cabo las pocas ideas que tienen los personajes, la incapacidad para actuar y cambiar las circunstancias en las que viven da una idea muy precisa del estado vegetativo en el que se encuentra la corte artúrica.

En segundo lugar, no se puede asumir para esta obra una estructura circular cerrada debido a su final abierto. En la última conversación entre padre e hijo cabe suponer que Mordret aceptará tomar las riendas del reino que hereda de su padre, pero a su manera, no como le dictan insistentemente los caballeros de la Tabla. El padre acepta esa premisa y deja el reino en sus manos, con la certeza de que acabará con muchas cosas. Con qué acabará efectivamente Mordret, lo ignoramos. Podemos suponer que con el orden establecido, con los ideales tradicionales, pero no lo sabemos de cierto.

Estudiaremos a continuación cuáles son los diferentes aspectos formales que conserva Hein en A', empezando por lo referido al eje temporal.

---

<sup>76</sup> Según apunta E. Köhler: "Die Form kann also nichts Willkürliches sein, sondern sie ist die bestimmte, sinnfällige Art der Widerspiegelung derselben angeschauten Wirklichkeit, die zu deuten der Gehalt unternimmt, und darum dieser Wirklichkeit ebenso verpflichtet wie jener. [...] Das Kriterium des Kunstwerks ist die völlige Adäquatheit von Inhalt und Form, die sich bereits anschaulich um so stärker beweist, je weniger die Form als solche selbständig in Erscheinung tritt. (Köhler: 241-242).

### 3.3.2.2. *Unidad de tiempo: mantenimiento de la indefinición-identificación temporal*

De forma análoga a como ocurría en *Die wahre Geschichte des Ah Q*, en *Die Ritter der Tafelrunde* estamos ante una “no-acción” que transcurre en un intervalo de tiempo indefinido. Se sabe que los escasos acontecimientos que ocurren no suceden de forma sincrónica, sin embargo resulta difícil, si no imposible, determinar cuánto tiempo transcurre, en términos narrativos, desde el comienzo del primer acto hasta el final.

Consideramos muy significativo el hecho de que en la conversación, con la que da comienzo la obra, Jeschute pregunte a Ginevra qué hora es y ésta no lo sepa. Da la impresión, desde la primera escena, que el tiempo se ha quedado estancado en la corte de Camelot. El único punto de referencia que indica el transcurso de algunos días es la confección y posterior publicación de la revista de oposición que edita Parzival. El hecho de que “esté por salir” y luego “haya salido” evidencia un lapso de tiempo transcurrido.

Pero este indicio es insuficiente: faltan dentro del texto –como ocurría ya en las dos obras que hemos tratado en este trabajo– referencias claras que ayuden a ubicar la acción en el tiempo. Sí hay alusiones a hechos anteriores al comienzo de la obra (la marcha de Lancelot, la recepción de la carta de Gawain), pero no hay puntos de referencia por los que podamos deducir cuánto tiempo pasa a lo largo de lo narrado en la obra.

Al analizar las características formales del sistema A veíamos que la indefinición temporal (paradójicamente acompañada de la identificación con un período histórico determinado), ese poder significar todo y a la vez nada, constituía una constante de la narrativa artúrica desde sus comienzos. En este sentido, Hein mantiene esa misma ambigüedad temporal, algo que como sabemos le valió duras críticas, pero que al mismo tiempo confiere un potencial de actualidad a la obra.

Y si la indefinición temporal está también presente en otras obras de Hein, otro tanto podría decirse de la capacidad de extrapolación al presente. En el caso

de *Ah Q*, el público percibió analogías entre algunos pasajes de la obra y la situación que atravesaba en esos momentos la RDA. Con *Die Ritter* el fenómeno de identificación de la trama dramática con la realidad socio-política de la época se multiplicó. Como hemos visto en las diversas reseñas que documentan su recepción, *Die Ritter* se interpretó a escala internacional en clave metafórica, algo a lo que –según afirmaba buena parte de la crítica– el público germano-oriental estaba ya sobradamente acostumbrado a causa de la inexistente libertad de prensa. La obra se leyó en una continua evocación de los hechos que estaban teniendo lugar fuera del recinto del teatro y a todos los efectos, resultó tener dos planos superpuestos, como los habían tenido también las obras de los primeros novelistas medievales.

### 3.3.2.2.1. Explotación de los anacronismos

Un recurso que también está presente en otras obras de Hein, desde *Cromwell* hasta *Ah Q*, y que sin duda contribuye a crear un nexo de unión con el presente es el de los anacronismos. El anacronismo es fundamentalmente una interferencia en la linealidad o historicidad de la acción mediante un elemento de otra época que provoca en el espectador un efecto aparentemente contradictorio de extrañamiento o distanciamiento de la realidad dramática (“lo que estoy viendo no es ‘historia’ sino ‘relato literario’”) y de acercamiento o identificación entre la realidad dramática y la realidad en la que se halla inmerso el receptor (“lo que estoy viendo tiene correspondencias con mi propio horizonte de experiencias y podría estar ocurriendo en mi presente”).

Klaus Hammer ha reflexionado acerca de este recurso en *Cromwell*:

[Hein] sucht sich ganz aktuelle Probleme an der Historie zu vergegenwärtigen. Dem Zuschauer bleibt beim historischen Stoff die Gegenwart ständig im Bewußtsein, wozu der Autor immer wieder heutige Worte, Begriffe, Betrachtungen ins Spiel bringt. [...] In seiner Technik des anachronistischen Kontrastes bezieht sich Hein zudem auf das von Heiner Müller entwickelte Verfahren der “Fragmentarisierung eines Vorganges”, das wiederum dessen Prozeßcharakter betonen soll. [...] Parallelen zwischen sozio-historischen Ereignissen der verschiedensten Perioden herzustellen ist ein Grundzug des von Hein aufgegriffenen Dokumentarprinzips. Er versteht damit Geschichte als zyklischen Ablauf, der keinen Fortschritt bringt; über Progreß wird stets nur ironisch gesprochen” (Richter, 1986: 202, 204).

El primer anacronismo que encontramos en la pieza es el desayuno que comparten los personajes de la corte, a base de café y bollos. La dinámica vital de los personajes de la obra evoca, más que una corte medieval una “comuna” de la actualidad, en la que hacen vida en común (según Mordret *demasiado* en común), con sus rencillas, afinidades y desencuentros. Por ejemplo, el hecho de que Mordret, en el tercer acto, haga oídos sordos al reto de Keie y decida ir a su habitación para leer algo mientras se toma una cerveza constituye un evidente alejamiento de la medievalidad que impregna toda la obra.

No sólo lo que hacen los personajes, sino también la forma en que se relacionan unos con otros es anacrónica. Hasta cierto punto se parte de una relación de igualdad hombre-mujer, algo absolutamente impensable en aquella época. Hay diseminada a lo largo de la pieza alguna que otra reflexión acerca de la condición de la mujer dentro de ese universo masculino. Por ejemplo, al discutir con Jeschute acerca de la crisis que provocará el cuestionamiento del grail, generalizado entre los caballeros, Ginevra afirma: “Ob die Männer nun den Gral finden oder nicht, was ändert das für dich? Für dich und für mich? Sie werden auch dann nicht freundlicher sein” (Hein, 1990c: 179).

Y Keie, como no podía ser de otra forma, ridiculiza la lucha de las mujeres por la igualdad: “Ich laß mich von keinem beleidigen, auch nicht von einer Frau. Frauen haben neuerdings alle möglichen Sonderrechte, weil sie ja so unterdrückt sind” (Hein, 1990c: 136). Tampoco Orilus defiende unas ideas menos discriminatorias: “es gibt zwischen den Geschlechtern trotz allem modischen Gerede ein paar Unterschiede” (Hein, 1990c: 139). Jeschute se revela también contra Parzival, la voz disidente de la Tabla, que no quiere discutir con ella “Weil Frauen blöd sind, nicht wahr. Weil Frauen nicht denken können” (Hein, 1990c: 157).

Otro anacronismo es el hecho de que Ginevra fume. Le gustaría dejarlo, pero, por esa extraña desidia que como una bruma envuelve la corte, no lo ha hecho todavía, aunque, como ella misma afirma, tendría que resultarle fácil, porque únicamente fuma por aburrimiento. Y no menos anacrónico es que tanto Orilus como Jeschute se emborrachen y beban día sí, día no.

Igualmente fuera de tiempo resulta la discusión entre Artus y Keie sobre los logros alcanzados durante su reinado. Hablan, casi con el discurso de un político de la actualidad, de una mayor seguridad ciudadana y de un mayor nivel de vida: "Die Menschen wurden wohlhabend, die Häuser und Straßen sicher. Wer weiß denn heute noch, was Hunger ist!" (Hein, 1990c: 144).

Más importante que éste último y uno de los más representativos de toda la obra es el anacronismo de representar a Parzival, Kunneware y Mordret como editores de una revista opositora. Más actual nos parece aún la observación de Jeschute en torno a esta publicación:

Ich denke manchmal, für all diese furchtbar klugen Artikel interessieren sich doch nur die, die sie geschrieben haben. Und die anderen Zeitschriftenschreiber und Redakteure natürlich, weil sie dann wieder etwas dagegen zu schreiben haben (Hein, 1990c: 156).

La acusación de Mordret contra Parzival de haber acabado con la vida de otros caballeros ("Man starb damals schnell, Parzival, nicht wahr? Ein falsches Wort, ein falscher Blick, ein aufmerksamer Nachbar", Hein, 1990c: 151) resulta familiar y parece evocar circunstancias propias de un estado policial.

También podemos percibir connotaciones de actualidad en el alegato de Orilus en defensa de los logros obtenidos:

Wir haben Die Ritter zivilisiert, die Leibeigenschaft abgeschafft. Wir haben uns ein Gesetz gegeben und ihm die Kraft des Rechtes und der Macht verliehen. [...] Wir haben Frieden im Land. [...] Wir haben nicht alles geschafft, gewiß, es wurde nicht alles so, wie wir es erträumten, wie wir es wünschten. Aber das kann nur bedeuten, daß wir weitergehen müssen. [...] wir müssen weiter daran arbeiten, wir sind noch nicht fertig (Hein, 1990c: 153).

Ginevra habla en un determinado punto del segundo acto, de las perspectivas medioambientales que se prevén para un futuro no muy lejano:

Hier steht, die Wissenschaft stimmt darin überein, daß auf unserem Kontinent in vierzig Jahren kein Wald mehr existieren wird. Diese Entwicklung ist nicht zu korrigieren. Der Zustand der Wälder ist bereits so verheerend, daß heute nichts mehr dagegen zu tun ist. Das ist gar nicht vorstellbar. [...] Es kümmert euch nicht. Aber in vierzig Jahren werden die Leute sich fragen, warum wir nicht aufgeschrien haben vor Entsetzen. [...] Wenn die Wälder gestorben sind, dann werden auch die Menschen aussterben. Wir werden die Natur nicht überleben können, wir sind auch nur Natur. Wir werden sterben (Hein, 1990c: 165).

Creemos que aquí se articula una de las preocupaciones que empezaron a tener los ciudadanos de la ex-RDA en los últimos años de existencia de su país: la degradación medioambiental. Cada vez se hicieron oír más las voces que advertían acerca del estado ruinoso de la naturaleza y del peligro latente que

suponían las centrales nucleares, sobre todo a raíz del accidente en la central de Chernobyl. Además, como señalábamos también en nuestra traducción de *Die Ritter der Tafelrunde* (ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 53-53, Madrid, 1996, pp. 60-83), en las palabras de Ginevra ("in vierzig Jahren werden sich die Leute fragen, warum wir nicht aufgeschrien haben vor Entsetzen")<sup>77</sup> subyace una denuncia de la falta de coraje civil entre la población. Los nietos de los combatientes en la guerra reprocharon prácticamente en ese mismo tono a sus abuelos su parte de culpa en el exterminio nazi.

Hacia el final del primer acto aparece Kunneware queriendo jugar al tenis, y de forma casi involuntaria se tiende a encasillar al personaje como una jovencita despreocupada de los problemas de la corte y volcada en sí misma.

Hasta aquí la enumeración de algunos de los anacronismos diseminados a lo largo de la pieza. Muchas actitudes de los personajes son también anacrónicas, pero volveremos sobre ello en el estudio de los personajes.

### **3.3.2.3. *La asfixiante unidad de ningún lugar***

Si no podemos decir a ciencia cierta si hay o no en A' unidad de tiempo, en cambio sí podemos afirmar con rotundidad que existe unidad de lugar. El único escenario en el que se desarrolla la "no-acción" del texto A' es una sala del castillo del rey. En opinión de Ralph Hammerthaler,

Die Konzentration auf das Interieur, ohnehin ein Kennzeichen Heinscher Dramatik, erzeugt im Fall der *Ritter der Tafelrunde* eine bedrückende Atmosphäre, in der sich die Gesellschaft um König Artus befindet: Nichts bewegt sich, die Aufbruchstimmung früherer Jahre ist einer allgemeinen Lethargie gewichen (Hasche/Schölling/Fiebach: 233).

Así lo ha visto también Antje Janssen-Zimmermann, para quien la

---

<sup>77</sup> Similares palabras encontramos también en uno de los ensayos del autor, en referencia a las manifestaciones anteriores a la caída del muro: "Wenn ein Teil der Jugend das Land verläßt und der andere Teil der Jugend –der auf der Straße mitteilte: "Wir bleiben hier" und den staatlichen Sicherheitskräften zurief: "Das Volk sind wir. Wen schützt ihr?"–, wenn diese Jugend zusammengeknüppelt wird, dann sind wir alle gefordert, dann gibt es für keinen von uns eine Entschuldigung, wenn wir weiter schweigen. Denn es kann keiner mehr sagen, *das haben wir nicht gewußt*" (Hein, 1990a: 174. Nota: la cursiva es mía).

limitación espacial de la obra, es un rasgo que comparte con *Lassalle*:

Die "geschlossene Szene", wie sie nicht nur für dieses Drama Christoph Heins charakteristisch ist [...] repräsentiert auf der Ebene des Inhaltes eine eingegrenzte Bewegung [...] der Figuren (Hammer: 191).

El escenario de las dos obras (la sala del castillo y el salón de Lassalle) limita la acción a lo puramente anecdótico, produciendo un efecto casi ridículo, y es la única expresión posible de la falta absoluta de acontecimientos que caracteriza a las dos piezas. Como señala K. Hammer:

Im Zentrum stehen keine großen geschichtlichen Kollisionen, in denen sich die gesellschaftlichen und persönlichen Konflikte überkreuzen, sondern die Flachheit des Alltäglichen, die fetischisierte Oberfläche des Lebens (Richter, 1986: 206).

Esa acotación espacial está muy en consonancia con lo que se ha visto acerca del mundo caballeresco reflejado en las novelas de los siglos XII-XIII. Sólo en ese reducido marco tienen validez las reglas y la filosofía de vida de los caballeros. Fuera la realidad es muy distinta. Pero aunque sí percibamos en la pieza de Hein el aislamiento que caracterizaba a la corte de las novelas medievales, ya no se trata de un lugar de felicidad, no es ya el oasis donde recalán los caballeros después de sus aventuras, sino un lugar en decadencia, donde se hospedan la tristeza y la nostalgia, así lo describe también Kunneware (reconvertida de repente a filósofa) en el tercer y último acto de la obra:

Als ihr in meinem Alter wart, da war hier noch etwas Leben. [...] jetzt ist es ein reines Totenhaus. Alle reden nur von der Vergangenheit und sprechen über tote Helden. [...] Ich habe das Gefühl, ich verwelke, ohne je geblüht zu haben (Hein, 1990c: 179).

Indirectamente, también Orilus reconoce que la corte artúrica es ya únicamente la sombra de lejanos tiempos de esplendor:

Es wird wie in alten Zeiten werden. Stolze, tapfere Ritter, schöne Frauen, Kampfspiele, zufriedene Gesichter. Unsere alten Tugenden. Und es kommt wieder Leben in das Gemäuer (Hein, 1990c: 171).

El ambiente que refleja Hein en su pieza nada tiene que ver con la novela de caballería de Chrétien. El de Hein es un mundo de caballeros en bancarrota. No hay rastro ya del optimismo, de la seguridad, de la invulnerabilidad del mundo medieval de los caballeros. Hein presenta un edificio que amenaza con derrumbarse, la tranquilidad que precede a la tormenta y un mundo convulso en medio de una crisis que sólo los ciegos podrían negar.

Por todo ello hemos percibido cierto parentesco con las últimas

narraciones del rey Arturo, más concretamente con *La muerte de Arturo*. Según Carlos Alvar,

*La muerte...* es el final del mundo idílico y maravilloso, es el final de la caballería y de las hazañas terrenas; los héroes se salvarán por la penitencia que hacen, por el arrepentimiento que inunda sus últimos días de vida (Alvar, 1980: 10).

Erich Köhler ha señalado que la idea del hombre medieval sobre sí mismo se fundamenta en una "gesicherten Allgeborgenheit und unangetasteten Gott-Welt-Einheit" (Köhler: 1). Esa seguridad que amenaza con quebrarse es precisamente la que nos muestra Hein en su pieza.

Frente al refugio de la corte encontramos también aquí la amenaza que representa el mundo exterior, ignoto, amenazante. Así lo percibe Lancelot, que a su vuelta relata a Artus y al resto de los caballeros lo que le ha deparado su aventura en el exterior.

La demarcación espacial refuerza y pone de relieve la separación radical que existe entre el mundo de los caballeros y el exterior, y también entre la élite cortesana y el pueblo llano, algo que ha analizado profundamente E. Köhler. Es importante tener presente el grado de deshermanamiento, el progresivo distanciamiento entre los caballeros –la élite dirigente– y los gobernados. *A posteriori*, se podría hacer también la lectura de que eso precisamente era lo que estaba ocurriendo entre el pueblo y los intelectuales en la RDA. En opinión de Antje Janssen-Zimmermann los intelectuales y su papel en la sociedad están presentes de una u otra forma en todas las obras de Hein:

Heins Stücke sind – insgesamt betrachtet – Dramen um Intellektuelle (Lassalle, Schlötel und Die Ritter der Tafelrunde, aber auch Cromwell, Ah Q und Frankfurter), es sind Dramen der Sinnsuche und der problematischen Sinnfindung (Hammer: 192).



### 3.4. ASPECTOS TEMÁTICOS EN EL SISTEMA A

#### 3.4.1. MOTIVOS DE LA MATERIA DE BRETAÑA

##### 3.4.1.1. *El grial*

En el capítulo que hemos dedicado a recordar cuáles son los principales textos en los que se fragua la materia de Bretaña hemos mencionado en diversas ocasiones el motivo del grial. La primera alusión al grial se encuentra en el *Cuento del grial* de Chrétien.

La etimología del término ha dado pie a todo tipo de interpretaciones y elucubraciones sobre su posible origen. Según García Gual,

El vocablo *graal*, de uso común, pero poco frecuente en francés del Norte, significaba, según una difundida definición del monje Helinand de Froidmond, hacia 1230, "un plato amplio y un poco profundo". [...] Era un plato grande que habría podido utilizarse para servir un pescado de buen tamaño (García Gual, 1990: 259).

Wolfram von Eschenbach da una nueva vuelta de tuerca haciendo del grial una piedra preciosa:

En todos los demás autores, el *graal*, o grial, sigue siendo un recipiente amplio, con excepción de Wolfram von Eschenbach. En su *Parzival* [...] el grial es una piedra preciosa, venida del cielo (García Gual, 1990: 259).

A raíz de la intervención de Robert de Boron este enigmático objeto fue tiñéndose cada vez más de rasgos cristianos, hasta acabar identificándose con el cáliz sagrado donde José de Arimatea recogió la sangre de Cristo crucificado.

En los autores posteriores a Chrétien, que acentúan el carácter eucarístico de toda la escena, el Grial cobra una significación más precisa. En Robert de Boron el Grial es el Santo Vaso que sirvió para recoger la sangre derramada de Cristo crucificado, entregado como santa reliquia por Dios a José de Arimatea y custodiado celosamente por su descendencia (García Gual, 1990: 259).

García Gual apunta aún otras posibles interpretaciones del grial:

En algunas leyendas célticas aparece un recipiente mágico capaz de suministrar inagotables alimentos a gusto de los asistentes a un mítico festín. Este caldero o plato milagroso, el *dyssyl* galés, podría ser el precedente pagano del grial, que en algunas versiones tiene también esa prodigiosa capacidad de suministrar a los comensales todos los manjares deseados (García Gual, 1990: 261).

Todas y cada una de estas hipótesis, y otras más, aparecen recogidas a lo largo del texto A'. Lo importante es el aire de misterio que envuelve este objeto y su carácter mítico y sagrado. El grial es en la materia artúrica el motor que incita a

los caballeros a la búsqueda, mediante la que el individuo madura como persona y adquiere un rango moral superior. La interpretación en el texto A' sufre una ligera matización, como veremos oportunamente.

### 3.4.1.2. *La Tabla redonda*

Se cree que la imagen y motivo de la Tabla redonda tal vez pudiera ser de origen celta, como señala García Gual:

[...] un elemento tomado del *folktale* céltico, bien de la mesa del mítico Bran, o del círculo de guerreros que se reúnen en la tienda circular del jefe del clan celta. E. Köhler subraya el significado ideológico de esa mesa nobiliaria, donde el rey es sólo un *primus inter pares* (García Gual, 1983: 109).

Según E. Köhler,

Die Bestimmung der Tafelrunde in der Artusdichtung kann [...] kaum zweifelhaft sein. Sie bezeichnet die Möglichkeit eines idealen Verhältnisses zwischen König und Großvasallen im Sinne der feudalen Gesellschaft und der vorbildhaften – wenn auch nicht einmal im Roman völlig herstellbaren – Ranggleichheit dieser hohen Vasallen untereinander (Köhler: 21).

A pesar de ciertos estudios que la atribuyen a Chrétien, la invención de la Tabla Redonda se debe al ingenio de Wace:

Die früheste Erwähnung der Tafelrunde findet sich bekanntlich im *Roman de Brut* von Wace. Ihr Ursprung ist bis heute umstritten, und die Frage, ob sie keltischer Herkunft sei oder ausschließlich eine Analogie zu den zwölf Aposteln und den zwölf Pairs der Karlgeste darstelle, ist mit völliger Sicherheit wohl nicht zu entscheiden (Köhler: 18).

A lo largo de la historia se ha interpretado el motivo de la Tabla Redonda de muy diversas maneras. Creemos que la Tabla simboliza una concepción ideal del gobierno, dejado en manos de una aristocracia, integrada no sólo por los más nobles de cuna sino por los más nobles de espíritu, por los mejores hombres, a cuya cabeza se sitúa el soberano. La Tabla está presidida por la armonía y el buen entendimiento. Los conflictos no tienen su raíz dentro de la corte sino en el conflicto con otros elementos externos, que vienen a perturbar el equilibrio de la corte.

### 3.4.1.3. *El adulterio*

El tema de la infidelidad conyugal se encuentra presente en el núcleo mismo de la materia artúrica desde sus comienzos: según Geoffrey, Arturo nació fruto de los escarceos de Uther Pendragón e Ygerna, casada con uno de sus nobles. Y su esposa Ginebra le será también infiel con Mordred, sobrino de Arturo.

Pero tal como lo conocemos hoy día, la historia de la reina adúltera es una importación de otra corriente legendaria ajena a la artúrica propiamente, la tristaniana. Los amores de Tristán e Isolda son los que introducen esta nueva dimensión romántica en una temática marcada principalmente por las aventuras de personajes masculinos como es la artúrica.

Chrétien, familiarizado ya en sus obras con las infidelidades conyugales (*Cligés*) hace en *Lanzarote o el Caballero de la Carreta* una exaltación del amor adúltero entre Lanzarote y Ginebra, que se va perfilando a la sombra de esa otra tradición, si bien hay también diferencias entre ambas:

A semejanza de su hermana mayor, Isolda la rubia, Ginebra introduce en la literatura un tipo nuevo, el de la adúltera consciente de su culpa y espiritualmente contraria a ella; pero la infiel esposa del rey Artús permanece en un plan espiritual menos intenso y menos vibrante que aquel que domina la esposa infiel del rey Marco. Ginebra, en efecto, es sobre todo un personaje de tradición mundana que ve en el adulterio un elemento capaz de intensificar el hechizo de la gran aventura amorosa; en ella la esposa desaparece tras la decisión de la adúltera, mientras que Isolda se mantiene esposa y amante con la misma fuerza y con igual sufrimiento (González/Porto-Bompiani, vol. XI: 406-407).

El tema del adulterio, que en otras manifestaciones literarias ha dado lugar a las más jocosas peripecias y a caracterizaciones fundamentalmente cómicas (la figura del cornudo, el amante lujurioso...) pierde aquí toda vis cómica, tampoco se convierte en tragedia, ni es el desencadenante de la destrucción de nada (salvo en las obras de signo más religioso o en la apologética *La muerte de Arturo*), pero se contempla como una realidad sin entrar en juego valoraciones de corte moral.

### 3.4.2. MEZCLA DE FICCIÓN Y REALIDAD HISTÓRICA

Una de las cuestiones que gravitan de manera más insistente sobre la materia artúrica en cualquiera de sus sucesivos estadios es la mezcla de ficción literaria y realidad histórica<sup>78</sup>, la tensión entre la dimensión mitológico-legendaria (y hasta cierto punto histórica) y la sutil línea que los separa. Según argumenta M. de Riquer:

En sus orígenes la novela románica será ofrecida al público como "historia", no como invención, y el público creerá ciegamente que personajes como Perceval o Lancelot existieron realmente en un remoto pasado bretón, del mismo modo que Alejandro o César en el grecolatino. La novela moderna nace, pues, disfrazada de historia, y el novelista prefiere ser considerado un historiador a que lo conceptúen un creador de conflictos y figuras (Riquer: 117).

Es importante tener siempre presente que no estamos ante testimonios de literatura histórica, sino ante una materia legendaria y fundamentalmente literaria:

La historia del reino del fabuloso Arturo y sus errantes caballeros es la historia de un universo de ficción. [...] todo el mundo del rey Arturo y sus caballeros y damas es un *mito literario*. Esto quiere decir que ha sido la literatura, o la ficción literaria, quien ha conformado la materia mitológica a partir de unas leyendas transmitidas por una nebulosa tradición oral con un origen real en los siglos V, VI o VII de nuestra era (García Gual, 1983: 7, 9).

### 3.4.3. PERSONAJES DE LA MATERIA DE BRETAÑA

La mayor parte de los personajes que pueblan y dan vida a la materia artúrica, son personajes de ficción creados en algunos casos sobre la base de personajes existentes en la realidad, al menos en lo que concierne al rey Arturo.

Para C. García Gual, en la génesis de esa galería de personajes participó en su mayor parte la tradición folclórica oral:

[...] tanto la figura de Arturo como otras de su entorno, su mujer Ginebra o sus principales cortesanos y guerreros, proceden de una tradición legendaria. Probablemente de una tradición en gran parte oral, popular e imprecisa, alimentada por la fantasía de galeses y bretones. En ella era Arturo un caudillo heroico que representaba la resistencia de los celtas contra los invasores sajones a comienzos del siglo VI (García Gual, 1990: 126).

---

<sup>78</sup> Para E. Köhler: "Die Legende aber ist im ganzen Mittelalter von der Geschichtsdarstellung nicht scharf zu trennen, ja beide verschmelzen für das mittelalterliche Bewußtsein überhaupt" (Köhler: 6).

También percibe M. de Riquer la mutación de los personajes de la materia artúrica a partir de unas raíces históricas:

Seres de ficción [...] adquirieron tal verismo que llegó a suponerse que eran seres "históricos", que realmente habían existido en un muy remoto pasado, y que, por tanto, a todo novelista le era lícito hacerlos figurar en sus narraciones (Riquer: 106).

Al núcleo central de la pareja formada por Arturo y su esposa Ginebra se irán uniendo, con el paso del tiempo, nuevos personajes, perfilados de una manera más o menos definida en función de su relevancia dentro del ciclo.

Veamos a continuación quiénes dan vida a la materia artúrica en sus primeros estadios:

### **Arturo**

Hemos visto ya en capítulos anteriores cómo nació al mundo de la leyenda la vida de un militar romano del siglo V. Diferentes testimonios (demográficos, artísticos...) dan fe de su carácter histórico. Sólo a partir de la *Historia* de Geoffrey de Monmouth Arturo, el militar, cobra tintes de monarca. Así es como "la figura del rey Arturo, tratada desde una perspectiva histórica, fue absorbida por el plano de la ficción" (Cirlot: 10).

Esa paulatina metamorfosis del monarca obedece según García Gual a condicionamientos de carácter sociológico, en función de la cambiante realidad de la sociedad medieval. De esta forma la novela cortés no mostrará ya interés por un rey con rasgos de guerrero y conquistador, sino por un tipo de rey más refinado, que responda a los nuevos ideales caballerescos, con un "carácter cortesano, de anfitrión espléndido y justiciero" (García Gual, 1990: 142). Señala García Gual además otro de los rasgos más llamativos y sorprendentes de este rey:

[...] reducido a espectador de excepción y juez en todo caso de algunas instancias. [...] Rey indolente, ensimismado en sus pensamientos [...], parece dignificarse en su letargia (García Gual, 1990: 143).

Ese carácter pasivo del monarca aparece, según García Gual, ya en el *Lanzarote* de Chrétien, donde "resulta poco favorecido, como monarca impotente y como esposo engañado, pensativo en medio de su corte lujosa" (García Gual, 1990: 212).

Köhler ha hecho hincapié en la personalidad "oscilante" de Arturo, una característica que se mantendrá a lo largo de toda la tradición hasta llegar al texto A':

Artus [tritt] bereits als das Geschöpf der feudalhöfischen Welt in die Literatur [ein]. Daraus erklärt sich zugleich sein merkwürdig schwankendes Bild, das ihn einmal stark und entschlossen, dann wieder schwach und unentschieden, einmal voll königlicher, machtvoller Würde, ein andermal gedemütigt und hilflos zeigt. Nichtsdestoweniger bleibt er immer der vorbildliche König, dessen Hof das Zentrum der Welt, die Mitte idealen Menschentums ist (Köhler: 7).

En consonancia con las palabras de Köhler, afirma García Gual:

De un lado, Arturo se muestra un gran soberano. [...] Por otro lado, mientras queda en la sombra su aspecto de gran guerrero, de conquistador de un imperio [...] Arturo va quedando al margen de la acción heroica, de esas gloriosas aventuras que llevan a cabo los caballeros. Con toda su pompa va convirtiéndose en un rey inactivo, un *roi fainéant*, que caza y preside la mesa redonda, que aguarda la aparición del prodigio [...], pero que no sale ya al encuentro de las aventuras. [...] Arturo se queda sentado, pensativo y abrumado, y delega la acción en alguno de sus valientes caballeros (García Gual, 1983: 62).

La dimensión radicalmente ideal que adquiere el mundo caballeresco en la novela cortés tiene como consecuencia que Arturo, más que un soberano y desprovisto de una personalidad y carácter propios, sea el prototipo de las cualidades ideales que se le suponen a un monarca:

Artus ist nie ein König im Sinne eines Herrschers, ist kein wirklicher König; er ist immer Symbol eines als vollkommenste menschliche Ordnung gewährleistend vorgestellten und hingestellten idealen Feudalstaates. Er ist es solange, bis eine der wirklichen Situation des Rittertums bewußt gewordene Dichtung sich [...] in der *Mort Artu* das Crepusculum der eigenen Welt vor Augen hält. [...] Artus ist die poetisierte universalhistorische Legitimation der innersten feudalhöfischen Bestrebungen (Köhler: 22, 31).

Como señalaba Köhler, este rey se caracteriza por su pasividad y su debilidad. Es la suprema autoridad en una demarcación muy concreta, la corte, pero siempre merced a un grupo de caballeros que lo defiende del enemigo y preserva su integridad:

Als erster unter einer Zahl auserlesener Ritter muß Artus ein strahlender Vertreter des durch seinen Kreis repräsentierten Vorbildmenschentums sein. Diese gleiche Eigenschaft als Erster, als König, bestimmt ihn aber gleichzeitig dazu, ein Schwächling zu sein. [...] die entscheidende Leistung dieses Königs, die Leistung, die ihn zum König macht, beruht in der Tag für Tag unter Beweis gestellten Fähigkeit, [...] durch selbstverständliches Festhalten an seiner Unterhaltungspflicht, die besten Ritter an seinen Hof zu fesseln und so ein Zentrum zu schaffen, in dem die vorzüglichen Vertreter des höchsten Standes in der günstigsten Atmosphäre ein vollkommenes Menschentum verwirklichen können (Köhler: 32-33).

Hasta la última representación medieval de Arturo en *La Morte Darthur* de

Malory, Arturo se mantiene “patético, engañado por Ginebra y vacilante, testigo de las muertes de los mejores de sus caballeros” (García Gual, 1990: 253).

La desaparición de Arturo en el imaginario país de Avalon da rienda suelta a todo tipo de fantasías acerca de su destino y da lugar además a uno de los rasgos que percibimos en este personaje en su continua evolución: su carácter redentor y mesiánico. En efecto, la idea de un Arturo “resucitado” que retornará una vez curado de sus mortales heridas es el contenido de la esperanza bretona.

Cuando la Vulgata cierre su ciclo con la muerte de Arturo no acaba sólo una obra literaria y una vida de ficción, sino todo un período y un pensamiento que tenía su reflejo en la novela cortés.

### ***Ginebra***

Ya hemos visto al tratar el tema del adulterio cómo nace a la literatura y evoluciona el personaje de la esposa de Arturo, la dama más hermosa de Inglaterra, si damos crédito a las afirmaciones de Geoffrey.

El personaje de Ginebra está unido indisolublemente al adulterio. En primer lugar con Mordred y después, en otras obras posteriores de la tradición artúrica, con Lancelot. La reina Ginebra reúne todas las características típicas de las damas de la corte. Para García Gual, “La reina Ginebra, con sus vaivenes, es un símbolo un tanto caricaturizado de la dama altiva, con repentes sentimentales auténticos” (García Gual, 1990: 213).

### ***Perceval***

Es el caballero bermejo<sup>79</sup>, protagonista del *Cuento del grial* de Chrétien. Constituye el reverso de la moneda de Gauvain y se define en parte por contraste con éste. De acuerdo con la tercera parte de la trilogía de Robert de Boron, Perceval es hijo de Alain y nieto de Bron, cuñado a su vez de José de Arimatea.

Es una de las figuras más fructíferas de la tradición artúrica. Una de las

---

<sup>79</sup> Según García Gual en el *Parzival* de Wolfram el Caballero Rojo recibe el nombre de Ither y es primo de Parzival, quien además le da muerte. Esta versión tendría más lógica también si nos atenemos al texto A', donde Mordret pide cuentas a Parzival sobre las muertes de varios caballeros, entre ellos Ither, el Caballero Rojo.

reelaboraciones más importantes y que más resonancia tendría en todo el ámbito germánico es el *Parzival* de Wolfram. En su afición por los nombres exóticos, desposa a Parzival con Cundwiramurs, que en las obras de Chrétien recibía el nombre de Blancaflor. En la versión de Wolfram, Parzival asesina a Ither, el Caballero Rojo, aspecto que también recoge el texto A', como veremos en su momento.

### **Gauvain**

Es en la *Historia* de Geoffrey el sobrino fiel y caballero de Arturo. Con Chrétien evoluciona a consejero prudente y cortés. En el *Lanzarote* aparece caracterizado como "patrón ejemplar para medir la nobleza caballeresca. [...] valiente, ejemplarmente cortés, pero un tanto frívolo y *play-boy*" (García Gual, 1990: 212). Con Wolfram, por último, Gauvain se convierte en el caballero frívolo y mujeriego, antecedente inequívoco del Gawain de Hein.

Si Perceval encarna al caballero en busca del grial, resaltando su vertiente religiosa y trascendente, Gauvain representa el polo opuesto: la búsqueda de los placeres mundanos en la amada. En el primero la búsqueda es un viaje de introspección hacia sí mismo. En el segundo es un viaje de extroversión.

Para García Gual Gauvain es uno de tantos caballeros que pueblan las novelas de caballerías, "perfecto y frívolo" (García Gual, 1990: 220), en tanto que Perceval es el único caballero que a través de la búsqueda logra conquistar su propia personalidad.

### **Merlín**

El nombre "Merlín" deriva del de un bardo selvático de la tradición poética galesa, *Myrddin*, de quien hereda su nombre y algunos rasgos. Es la figura del loco huraño, *homo sylvaticus*, con rasgos drúidicos.

La figura de Merlín es una aportación de Geoffrey a la materia de Bretaña y no reaparecerá apenas en Chrétien y sus continuadores. Según García Gual Geoffrey no fue el creador del personaje de Merlín ("Los antecedentes de esta figura profética son complejos dentro de la tradición céltica", García Gual, 1990:



145), pero sí quien le dio mayor popularidad.

Robert de Boron es, como sabemos, autor de *Merlin*, un fragmento en el que trata de explicar la evolución de la historia del Grial desde sus orígenes hasta la época del rey Arturo, para lo que se basa en los textos de Geoffrey y Wace. Merlín representa al mentor de Uther Pendragón y luego de su hijo, el pequeño Arturo, cuyo cuidado confía a Auctor, tío del pequeño.

García Gual considera a Gandalf, el mago consejero de *The Lord of the Rings*, de R. R. Tolkien, una relectura de la figura del mago Merlín.

### ***Keu/Keie/Cai***

El nombre deriva del latín Caius y aparece siempre caracterizado en su faceta pseudo-castrense de senescal a la cabeza de todos los nobles al servicio del rey. Como mano derecha de Arturo, Chrétien lo pinta en su *Lanzarote* como un "bravucón apresurado y jactancioso" (García Gual, 1990: 212-213). Según la genealogía de Robert de Boron, Keu es hijo de Auctor y primo por tanto de Arturo.

### ***Lanzarote***

En Wolfram encontramos un Lanzarote como el que describe Hein en A': "peregrino en una trágica empresa, pecador y penitente" (García Gual, 1983: 161). Lanzarote es "una creación genial, que expresa un ideal romántico de un momento histórico" (García Gual, 1990: 211). El Lanzarote que retrata Malory está "dividido entre dos lealtades, fiel a su amor por Ginebra, arrepentido de su pecado, doliente por las enemistades y ruinas que acarrea" (García Gual, 1990: 253).

### ***Mordred***

En la *Historia Brittonum* de Nennius, Mordred aparece dibujado como el *sobrino*<sup>80</sup> del rey Arturo y usurpador de su reino. Tiene además una aventura con

---

<sup>80</sup> El personaje de Mordred aparece bien como hijo, bien como sobrino del rey. En la obra de Wolfram von Eschenbach, sin embargo es Ilinôt, que muere en combate, el único hijo de Arturo y

Ginebra en ausencia de Arturo. Esta historia pasará íntegramente a la *Historia* de Geoffrey. La traición es el rasgo que mejor define a Mordred. En *Cligés Chrétien* introduce por primera vez el tema de la infidelidad amorosa. Como se recordará de páginas precedentes, Cligés es sobrino-nieto de Artús y se enamora (como Tristán) de la que será la esposa de su tío-abuelo. Se trata de una historia construida de forma paralela a la de Tristán e Isolda.

Según la versión de Malory, Mordred es hijo de Arturo. Al ausentarse éste de Inglaterra, Mordred aprovecha para autoproclamarse rey. No contento con eso, mantiene relaciones incestuosas con Ginebra, por lo que su padre le dará muerte.

### 3.5. ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS EN EL PLANO TEMÁTICO A ⇨ A'

En términos generales, Hein mantiene los personajes y el motivo del grail como punto en torno al cual gravitan todos los problemas que articula la obra. Sin embargo, en esta pieza cobran un nuevo sentido. Junto a los temas de siempre se verbalizan preocupaciones actuales, muchas veces merced a los abundantes anacronismos repartidos por toda la obra.

---

Ginebra. Tal vez no sea del todo descabellado sugerir, al menos en los comienzos de la tradición literaria la esterilidad de Arturo, que supondría la máxima expresión de la impotencia y pasividad del rey. Aunque tradicionalmente esa esterilidad aparece asociada más bien al rey pescador, como señala García Gual: "La conexión entre la invalidez (o la mutilación sexual) del rey y la esterilidad de su país, la tierra baldía, que, tanto como él, necesita de un joven desvelador de los misterios para volver a florecer" (García Gual, 1990: 262). Para R. S. Loomis "las novelas mismas apoyan ampliamente la tesis de Weston de que en las tradiciones del Rey Tullido y la Tierra Baldía está incorporada la leyenda pagana de que las fuerzas reproductoras de la Naturaleza están afectadas por o dependen de la potencia sexual del que las rige" (citado en García Gual, 1990: 262).

### 3.5.1. (RELATIVA) TRANSMOTIVACIÓN

Los motivos que desarrolla el texto A' son un testimonio más del carácter intertextual de la obra de Hein. De un lado conserva unos motivos de fondo, que son los que vinculan la obra a una tradición literaria concreta y de otro introduce otros temas nuevos que "actualizan" la temática caballeresca.

#### 3.5.1.1. *Motivos centrales*

##### 3.5.1.1.1. El grial

Sobre la introducción de este misterioso elemento en la materia bretona y su posterior evolución hemos tratado ya repetidamente a lo largo de estas páginas y de modo más concreto en el punto 3.4.1. *Motivos de la materia de Bretaña*.

En el texto A' el grial se convierte en el núcleo argumental en torno al cual gira toda la obra. El grial, o la creencia en el grial, sustenta las vidas de los personajes, que debaten escena tras escena sobre su esencia. Este mágico elemento es lo que da sentido a su existencia, o lo que hace tambalearse los pilares de su universo cuando se cuestiona su existencia.

Tanto en A', como en todo el sistema A, el grial es el motor que impulsa a la búsqueda y esa búsqueda es la que da sentido a la existencia de los personajes. Sin embargo, aquí ya no aparece interpretado en clave religiosa y misteriosa, sino en clave utópica, de modo que la búsqueda del grial es también la búsqueda de un imposible, de la felicidad fruto del equilibrio entre el ideal y la realidad. La búsqueda es para Artus el único estado posible del ser humano:

Solange Menschen leben, werden sie auf der Suche nach dem Gral sein. Eines Tages wirst du mich verstehen, und dann wirst auch du auf der Suche sein. [...] Nur die Tiere können ohne ihn auskommen, weil sie nicht wissen, daß sie sterben müssen. Unsere Sterblichkeit zwingt uns, den Gral zu suchen. Das Wissen um unseren Tod macht uns ruhelos und zwingt uns, aufzubrechen und zu suchen (Hein, 1990c: 181).

En la descripción que Orilus hace del Grial hay, como asegura Antje Janssen-Zimmermann, referencias a "literarische Zeugnisse" (Hammer: 190). Todas las posibles definiciones que da documentan la metamorfosis que sufre este precioso elemento a lo largo de la tradición literaria. Lo que tienen en común

todas estas definiciones es, según A. Janssen-Zimmermann: "dessen herausragende Qualität und die Schuld 'der Menschen', die ihn einst besaßen und verloren" (Hammer: 190). A los ojos de Mordret, el grial es algo tan lejano en el tiempo que ya apenas sí es verdad:

MORDRET: Und der hochberühmte Gral! Als Kind habe ich mir vor Ehrfurcht eingeschissen, wenn ihr von dem Gral erzähltet. Ich glaubte, es sei wunder was Großartiges. Dabei wißt ihr überhaupt nicht, was das ist. Kein Mensch vermag zu sagen, was das ist: der Gral.

ORILUS: Es ist etwas sehr Schönes, Mordret.

MORDRET: Etwas Schönes, von dem kein Mensch sagen kann, ob es das überhaupt gibt. [...] Euer Gral ist ein Fantom, dem ihr ein Leben lang hinterhergejagt seid. Ein Hirngespinnst, um das ihr euch die Köpfe blutig geschlagen habt (Hein, 1990c: 141-142).

Y más adelante se enzarzan en una nueva discusión:

MORDRET: Er soll ja alles verbessern. Es muß so eine Art Wundermedizin sein, nach der sie alle hinterher sind. Gesehen hat den Gral allerdings noch keiner.

ORILUS: Du irrst dich, Mordret. Den Gral haben sehr viele Menschen gesehen. Es ist sehr lange her, aber es gab eine Zeit, da gehörte der Gral den Menschen.

KUNNEWARE: Und wieso haben sie ihn verloren, wenn er so wichtig ist?

ORILUS: Die Menschen achten nicht, was sie besitzen (Hein, 1990c: 166).

Luego Orilus resume todas las interpretaciones que se han hecho del grial y de su apariencia:

Die Berichte sind sehr widersprüchlich. Es sei ein riesiger Edelstein, sagen die einen, von dem ein wundersames Leuchten ausgehe. Andere sagen, es sei der Sonnentisch der Äthioper, der sich jede Nacht erneut mit Speisen bedecke. Wieder andere nennen ihn einen Ort großer Sünde, den Venusberg, wo man in Tänzen und Lüsten lebt. Einig sind sich alle nur darin, daß er das Höchste und Geheimste dieser Welt sei. [...] Alle aber berichten übereinstimmend, daß die Menschen den Gral einst besaßen und durch eigene Schuld verloren. [...] Es heißt, wer ihn findet, wird spüren, daß er endlich das besitzt, wonach sich die Menschheit seit Jahrhunderten sehnte. [...] Wir suchen ihn, weil wir unzufrieden sind und weil wir nicht wissen, wie wir in Frieden leben können. Der Gral ist der Friede (Hein, 1990c: 166-167).

La llegada de Lancelot a la corte marca un punto de inflexión en la configuración de este motivo en A'. Las hipótesis expuestas en el primer acto son contrastadas con la búsqueda infructuosa de Lancelot, que tiene una visión muy distinta de esa utopía indefinible:

Wenn der Gral auf der Welt wär, ich hätte ihn finden müssen. Überall habe ich nach ihm gefragt, aber keiner hat ihn je gesehen. [...] er ist nicht zu finden. [...] Er ist überhaupt nicht vorhanden. Vielleicht ist er im Verlauf der Zeit zu Staub zerfallen. [...] Oder er ist nicht mehr auf dieser Erde. Oder er ist wirklich nur eine Idee. Unvergänglich, aber nur eine Idee. [...] Es ist sehr zermürend, unentwegt auf der Suche zu sein und zu wissen, man wird nichts finden. [...] Wenn man jahrelang einer Idee hinterherrennt, ohne ihr auch nur ein winziges Stückchen nähergekommen zu sein, dann ist das etwas sehr Niederdrückendes (Hein, 1990c: 182, 183).

La imperturbable seguridad de Keie acerca de la existencia del grial empieza a tambalearse, como intuye Jeschute, aunque Keie lo desmienta:

Natürlich glaube ich an den Gral. Und ich glaube nicht nur, ich weiß, daß es ihn gibt. Ich bezweifle allerdings, daß wir ihn finden werden. Der Gral ist das menschliche Glück, ein Paradies auf Erden. [...] für eine kurze Zeit, und sei es nur für einen Moment, war jeder von uns einmal glücklich. Und dieser winzige Moment unseres Glücks bedeutet, daß es den Gral gibt, daß er auf der Erde ist. Wir werden ihn vielleicht nicht finden, vielleicht werden wir ihn nie entdecken. Aber wenn wir aufgeben, ihn zu suchen, werden wir beständig unglücklich sein. [...] wenn wir den Gral aufgeben, wenn wir aufhören, ihn zu suchen, wird es das Ende sein, die Verzweiflung, das Chaos. Wir sind nur Menschen, solange wir den Gral suchen (Hein, 1990c: 177).

Para Jeschute, que nunca ha creído en el grial, pero para quien la fe de los caballeros en su existencia le ofrecía una seguridad que no tenía en otras facetas de su vida, la pérdida de esa fe, o al menos su cuestionamiento, supone un duro golpe:

Die ganze Zeit habe ich gedacht, daß wenigstens du und Artus und Lancelot und natürlich mein Orilus noch an den Gral glauben. [...] Plötzlich ist das nur noch so ein Gerede, irgendein Ding vom St. Nimmerleinstag, eine Schimäre. [...] ich habe nie an den Gral geglaubt. Ich war jedenfalls nicht so sicher wie ihr. Aber irgendwie war es beruhigend, daß ihr davon überzeugt wart. [...] Es war so angenehm, zu wissen, daß wenigstens ihr sicher seid. Das war für mich hilfreich. Es war wie eine kleine Insel in einer unendlichen Ferne. Ich ahnte immer, daß sie gar nicht vorhanden ist, aber da ihr unerschütterlich an dieser kleinen, unsichtbaren Insel festhieltet, hatte ich etwas Hoffnung. [...] Euer Glaube war wichtig für mich. Ich ahnte, daß Parzival recht hat, daß alles vergeblich war. Aber das ist so furchtbar hoffnungslos. Es ist furchtbar, nur mit dem Zweifel zu leben (Hein, 1990c: 178).

Para Jeschute la cuestión no era tanto *en qué* se creía, sino *el hecho* de creer en algo:

Es wäre für uns tröstlich, wenn unsere Illusionen wenigstens bis zum Grab gereicht hätten. Ich verlange gar nicht, daß der Gral existiert, aber solange ich lebe, sollte man ein bißchen daran glauben können. Diese wunderschöne Seifenblase hätte noch ein wenig halten sollen. Solch ein Irrtum ist nach dem Tod leichter erträglich. [...] Es war so leicht, als wir jung waren. Alles war einfach und fraglos. Und dann wurden wir klüger und klüger und begreifen nichts mehr (Hein, 1990c: 180).

Artus duda también sobre su existencia, pero sostiene que su búsqueda, aunque sea en vano, es necesaria. Desde la amargura de tener que reconocer la inutilidad de sus esfuerzos, Artus interpreta de forma positiva, como un nuevo comienzo, la pérdida de fe en la existencia del grial:

Alles, was von Menschen geschaffen ist, wird einmal fraglich, alles, jede Idee, jede Erfindung, jede menschliche Einrichtung. Was sicher und gewiß erschien, ist plötzlich sehr zweifelhaft. [...] Es ist nicht nur ein Ende, es ist der Anfang von etwas Neuem. [...] Alles verändert sich. Es wird anders werden, als wir es uns dachten, anders, als wir hofften. [...] Aber nach dem Gral wird auch Mordret suchen müssen. Wenn er leben will, wird er ihn suchen müssen, denn der Gral ist das Leben. [...] Wir haben den Gral noch

nicht gefunden, aber wir sind ihm doch näher gekommen. Die Artusrunde war nicht vergeblich. Wir haben viel erreicht. [...] wenn wir den Gral aufgeben, geben wir uns selbst auf. Und was uns dann quält und verstört, ist ein Hunger auf Hoffnung. Und diesen Hunger, der uns verzehrt und unzufrieden macht, der manche in Verzweiflung und Resignation stürzt, der uns lähmt und uns zu Feinden unserer selbst macht, diesen Hunger müssen wir zu stillen suchen. Das wird mühselig sein. Wir haben den Boden unter unseren Füßen verloren und drohen zu versinken (Hein, 1990c: 184, 187-188).

### 3.5.1.1.2. La Tabla redonda

Como no podía ser de otra forma, Hein respeta una de las principales convenciones del género artúrico, si no *la* convención por excelencia: la Tabla redonda, que aquí es, además de un lugar de reunión de los caballeros, una forma de gobierno y un grupo de gobernantes (la élite de los caballeros).

Su rasgo más elocuente es el deterioro. En más de una ocasión los personajes tropiezan en escena con una de sus patas. Keie, por ejemplo:

Vor wie vielen Jahren ist dieses Tischbein abgebrochen? Weiß das überhaupt noch jemand? Dabei haben wir zwei Tischler. Aber denen darf man ja nichts sagen (Hein, 1990c: 140).

La solución pasaría por que Artus ordenara a los carpinteros que la arreglaran, pero el miedo le impide hacerlo, según Orilus. Al ver la pata de la mesa caída, el rey reconoce:

Ich wollte den Tischlern Bescheid sagen. Habe es immer wieder vergessen. [...] Das ist eigentlich unverzeihlich. Der Tisch der Tafelrunde, der sollte immer in Ordnung sein. Das ist ja schließlich nicht irgendein Möbelstück (Hein, 1990c: 143).

Ese deterioro físico no es sino síntoma de una destrucción interna, que constatan en varias ocasiones algunos de los personajes, como Jeschute y Parzival:

Die Tafelrunde ist längst zerbrochen. Es gibt sie nicht mehr. Wann wirtst du das endlich einsehen? [...] Es ist vorbei, Orilus. Sinnlos gewordene Hoffnungen muß man beizeiten aufgeben, sie kosten sonst Kopf und Kragen. Ich habe die Tafelrunde nicht verraten. Ich sehe nur, daß wir auf den alten Wegen nicht weiterkommen (Hein, 1990c: 153-154).

En la pata de la mesa se sintetiza la crisis que domina toda la obra, la imperiosa necesidad de acabar con un orden viejo para adaptarse a los nuevos tiempos. La conversación padre-hijo con la que finaliza la obra aclara cuál será el destino de la tabla una vez que Mordret lleve las riendas del poder:

ARTUS: Es ist kein schlechter Tisch. Ich sitze gern hier. Willst du ihn wirklich zerbrechen?

MORDRET: Ich werde ihn ins Museum schaffen.

ARTUS: Jaja, das dachte ich mir. Und wird dir das helfen? Wird dir das irgendwas klarer machen?

MORDRET: Es schafft Platz. Luft zum Atmen, Vater (Hein, 1990c: 193).

Podemos interpretar esta frase de Mordret en el sentido de que la solución no pasa por la destrucción del pasado sino por el respeto y el recuerdo del mismo, no en clave de nostalgia, sino como conciencia histórica, un concepto que encontramos prácticamente en todos los escritos del autor.

### 3.5.1.1.3. El conflicto generacional

Un motivo que incorpora Hein en su obra y que no había aparecido antes como tal es el enfrentamiento generacional entre padres e hijos.

La conversación inicial entre Jeschute y Ginevra ilustra a la perfección cuáles son las dos posturas que se enfrentan en la obra:

GINEVRA: Die Jungen haben es heute schwerer. Für uns war es einfach und klar, wie zwei und zwei. Bei den jungen Leuten heute gilt nichts mehr. Sie stellen alles in Zweifel. Nichts hat für sie Wert, es gibt nichts, was sie anerkennen. Sie sind alle so klug, sie durchschauen alles, und ihre ganze Klugheit macht sie ratlos und unglücklich.

JESCHUTE: Sie tun nichts, sie wollen nichts, sie leiden, das ist alles. Und sie machen die Welt für ihr Unglück verantwortlich, die Umstände, uns. [...] Natürlich kann man sich hinter den Ofen setzen und klagen. Aber man könnte vielleicht auch etwas tun (Hein, 1990c: 134-135).

Keie va aún más lejos en su crítica de los jóvenes:

Ich weiß nicht, was wir falsch machten, aber wir müssen offenbar entsetzliche Dummheiten begangen haben, wenn solche Leute das ganze Ergebnis unserer Bemühungen sind. Nichts bedeutet ihnen etwas, sie spucken auf den Gral, sie spotten über unsere Ideale, sie lachen über uns. Und wir? Wir haben unser Leben für eine Zukunft geopfert, die keiner haben will (Hein, 1990c: 143-144).

Más adelante sugiere incluso la necesidad de quitar de en medio y liquidar a los jóvenes opositores:

Was haben wir von Mordret zu erwarten, von ihm und diesen tauben jungen Leuten! Sie werden alles zerstören und aufgeben. Was mich mit der Zukunft versöhnt ist allein, daß ich sie nicht mehr erleben muß. [...] Ich bring ihn um, Artus, ich bring ihn um. Ich will ihn vernichten, bevor er das Artusreich vernichtet – Ich fordere dich, Mordret. Sei ein Mann und stell dich. [...] Wir müssen sie ausrotten. Entweder der Gral oder sie (Hein, 1990c: 171, 176, 184).

Hammerthaler ve claramente una dimensión política en este conflicto, estableciendo un paralelismo directo entre el relevo generacional que no se

producía en la RDA y el que tampoco acababa de darse en el reino de Arturo:

Die Gründung der DDR bezog zu einem hohen Grad ihre Legitimation aus dem Antifaschismus, den führende Politiker, zumeist ausgezeichnet durch ihren Widerstand gegen den Nationalsozialismus, verkörperten. Die Jüngeren jedoch gaben sich damit kaum zufrieden, sondern suchten nach neuen Werten und Identifikationen. In der Person von König Artus wirbt Hein für einen friedlichen Wechsel der Generationen (Hasche/Schölling/Fiebach: 235).

### **3.5.1.2. *Motivos secundarios***

Daremos cuenta seguidamente de otros motivos que no tienen carácter central, pero sí aparecen mencionados en A'.

#### **3.5.1.2.1. El adulterio**

La infidelidad deja de ser en la versión de Hein un caso aislado que afecta únicamente a Lancelot y a la reina Ginevra y que éstos sobrellevan con sentimientos de culpa y resignación. Adúltero es Parzival, que a pesar de su rectitud, de sus principios, abandona temporalmente a su esposa por Kunneware, sin tan siquiera amarla realmente. Adúltera es también Jeschute, más por protesta que por convicción. Pero nadie parece prestar oídos a estos dos casos, y sí en cambio al de Ginevra y Lancelot.

Todo el mundo en la corte desprecia a la reina por su amor a otro hombre que no es su marido. Orilus la denuncia y ataca en reiteradas ocasiones:

ORILUS: Und ich bin nicht so generös wie Artus. Ich besitze nicht seine Gelassenheit. Ich kann nicht wie Artus die Augen verschließen, nur um nicht ansehen zu müssen, wie meine eigene Frau...

GINEVRA: Warum sprichst du nicht weiter?

ORILUS: Es geht mich nichts an.

GINEVRA: Ja, es geht dich nichts an, aber du kannst es nicht unterlassen, darüber zu reden. Es geht euch alle nichts an, aber ihr zerreißt euch unentwegt das Maul über mich. Über mich und Artus. Artus soll seine Ehre verteidigen, seine Mannesehre. Ihr wollt Blut fließen sehen wie die Tiere, wie blutrünstige Tiere (Hein, 1990c: 139).

Keie va aún más allá en sus acusaciones contra Ginevra. Huelga decir que nadie acusa a Lancelot por haber roto el matrimonio de Artus y Ginevra:

ARTUS: [...] Ginevra. Ich liebe sie noch immer. Sie war ein wunderschönes Mädchen, nicht wahr. Und sie ist noch immer eine wunderbare Frau. Ich habe allen Grund,



zufrieden zu sein. Was immer auch war, und was immer auch kommen wird, ich hatte ein glückliches Leben.

KEIE: [...] ich halte sie auch nicht für eine wunderbare Frau. Denn die erste Tugend einer Frau ist ihre Treue, Artus, ihre eheliche Treue...

ARTUS: Schweig, Keie, ich bitte dich.

KEIE: Sie ist eine Beleidigung der gesamten Tafelrunde.

ARTUS: Schweig.- Ich liebe sie. Ich liebe sie über alles und trotz allem (Hein, 1990c: 146).

Artus no tiene ningún interés en verbalizar una situación que marca su existencia y su relación con la corte. No quiere ni oír hablar de ello, ni tampoco se plantea aclarar ese problema con su esposa. Keie atacará de nuevo a la pareja una vez Lancelot se encuentre de regreso en la corte:

KEIE: Wirklich, Ginevra, du solltest etwas auf deinen Ruf achten.

ARTUS: Schweig, Keie. Es gibt hier nichts, was dich aufregen könnte.

KEIE: Nichts? Wirklich nichts? (Hein, 1990c: 170).

### 3.5.1.2.2. Excurso sobre la lectura

Además de constituir un anacronismo –uno más de todos los que abundan en el texto– con este excurso sobre la lectura el autor hace un guiño al lector/espectador. Vimos ya en sus obras anteriores, que Hein gusta de intercalar reflexiones metaliterarias en sus obras. Con ellas nos traslada y nos ilustra sobre las condiciones y circunstancias que rodean el hecho literario en su país. Ya veíamos en el capítulo anterior de este segundo bloque las reflexiones de Ah Q y Wang acerca del hábito de la lectura.

En el primer acto de la obra aparece Ginevra leyendo lo que ella llama: “einen dummen Roman” (Hein, 1990c: 133). Cuando Keie se une al grupo muestra curiosidad por saber qué lee:

GINEVRA: Es ist ein Roman. Leg ihn wieder hin, Keie. Er interessiert dich sowieso nicht.

KEIE: Sag das nicht, Ginevra. Früher habe ich viel gelesen. Es ist ein angenehmer Zeitvertreib, und man konnte immer etwas lernen. In Maßen genossen, ist es sehr unterhaltsam. Und sogar nützlich. Und für Frauen und Kinder allemal besser, als Löcher in die Luft zu starren. [...] sag mir doch bitte, was das Bücherlesen dir einbringt. Da gibt es schönere Menschen, ein schöneres Leben. [...] Du willst das alles auch haben, und da das unmöglich ist, wirst du ärgerlich und verzweifelst. Du machst dich selbst unglücklich, das ist das Ergebnis deiner Lektüre. Das Unheil der Bücher ist, sie vermögen nur, die Seele anzusprechen. Sie leben vom Gefühl, sie kultivieren die Gefühle, kraftlos, ohne Vernunft und Verstand, weinerlich, mit einer Sensibilität, die aufgebläht ist wie eine Fettleber (Hein, 1990c: 135-136).

La novela que lee Ginevra es una novela de caballerías, Hein utiliza ese patrón literario, para luego dinamitarlo y satirizarlo desde dentro. Podemos entender mejor la reacción de Keie si partimos de que esta literatura cortés ensalza valores anti-socialistas y se inspira y refleja una estructura social feudal de tipo piramidal.

Se trata, si puede hacerse la comparación, del mismo tipo de crítica que hace Cervantes con el Quijote. El afán paternalista de Keie le lleva a rechazar los libros que lee Ginevra porque incitan a la fantasía, porque recrean una ficción. El autor satiriza así la autoritaria imposición de una literatura obligatoriamente realista, se pone al descubierto la sumisión de la literatura a su finalidad didáctica y de adoctrinamiento. Para Keie,

[...] diese Bücher vergiften das Volk, weil sie ihnen eine verlogene, aber angenehme Welt vorgaukeln. Da werden ein, zwei Helden hingestellt, sehr sauber, sehr tapfer, sehr ehrlich und sehr sensibel, und die Umgebung, in der sie zu leben gezwungen sind, ist finster, geldgierig, gefühllos, egoistisch, opportunistisch, was du willst. [...] Nach diesem Rezept sind deine Romane gestrickt, und der Leser kann sich nun einfühlen. Er darf mitleiden, sieht sich eben so edel und menschlich in einer seelenlosen, unmenschlichen Landschaft. Man hat keinen Verstand, dafür viel Gefühl (Hein, 1990c: 136-137).

Los libros, o más bien el mundo de fantasía que reflejan, son también los culpables de que Gawain no vuelva a la corte, como expone él mismo en la carta que envía a Artus:

Vor allem will er nie wieder ein Buch anfassen. Die Bücher, schreibt er, hätten ihn vergiftet. Sie hätten einen schönen Traum in seine Seele gepflanzt, ein trügerisches Märchen, dem er sein Leben lang wie ein Narr hinterhergelaufen sei (Hein, 1990c: 183).

### 3.5.2. CONSERVACIÓN Y REINVENCIÓN DE LOS PERSONAJES

Todos los personajes que Hein adopta para su pieza están presentes a lo largo de la tradición artúrica, unos con más antigüedad que otros, así los personajes de Kunneware o Jeschute, no se encuentran sino en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Aunque las relaciones de parentesco entre los distintos personajes en muchos casos no quedan suficientemente explícitas en la obra, haremos mención de este tipo de vínculos sirviéndonos de la edición del *Parzival* que hemos manejado para este trabajo.

El carácter de cada personaje es en parte heredado de toda la tradición literaria anterior y en parte reinventado por Hein, quien consigue que cada uno de ellos tenga una personalidad propia que se va desvelando conforme avanza la obra. Cada personaje representa en el texto de Hein una forma de ver la vida y una postura frente a los problemas que se tratan en ella.

Christl Kiewitz ha hecho un estudio del cuadro de personajes de esta pieza en función de su agrupación en parejas/tríos: Artus-[Ginevra]-Lancelot, Orilus-[Jeschute]-Mordret, Kunneware-[Parzival]-Blanchefleur. Así organizaremos el análisis aquí también, sin olvidar otras figuras que no por aparecer en solitario dejan de tener importancia.

### **Artus**

Su carácter se debate entre la pasividad y la conciencia del deber. Artus es perfectamente consciente de cuáles son sus obligaciones y responsabilidades hacia su reino y sus caballeros. Y también es consciente de los problemas que tiene, aunque carezca del arranque y de la energía de Orilus y se quede varado en su apatía.

Es un rey impotente (aunque no en sentido sexual) y este rasgo es el que condiciona su no-acción a lo largo de la pieza. Tal vez en esa incapacidad de acción, que se ha interpretado por algunos como característica eminentemente femenina, tengamos la clave del adulterio que él sobrelleva de forma tan juiciosa y cabal, sin plantearse siquiera la posibilidad de acabar con esa situación.

Uno de los ejemplos de la incapacidad de Artus para cualquier cosa es que no logra hacer que arreglen la pata de la mesa, escudándose en una pobre disculpa, como el olvido. Incluso Orilus se da cuenta que detrás de ese olvido lo único que hay es miedo.

Lo mismo ocurre con la carta que ha recibido de Gawain: el miedo a lo que pueda decir en ella le impide abrirla, aunque Artus ponga como excusa el no haber tenido tiempo. Keie le corrige: "Du hast schon Angst, Briefe zu lesen, Artus" (Hein, 1990c: 148).

Artus es el cuestionamiento, la relativización de todo y llevada a tal extremo que no le permite dar ningún paso en firme, porque el terreno sobre el

que camina tampoco lo es, como vimos que decía él mismo.

Artus es en el fondo otro de los (anti)héroes de las piezas de Hein, como Lassalle, como Schlötel: instigadores todos ellos de procesos de los que se ven luego apartados. Artus ve cómo su reino se escapa por entre sus dedos, junto con su poder,

Das exponierte Individuum, der revolutionäre Führer, wird an einem bestimmten Punkt der revolutionären Entwicklung von dieser selbst überrollt. Angesichts dieser subjektiven unverschuldeten Ohnmacht steht er vor dem Dilemma, sich als Tyrann der Geschichte zu behaupten oder als Don Quichote abzutreten. "So ist er am Ende eine Reliquie, die Verhältnisse haben ihn überflüssig gemacht" (Frank Hörnigk) (Richter, 1986: 203).

### ***Ginevra***

Tiene algo del carácter de Artus: su actitud es lo suficientemente relativizadora como para poder entender también la postura de sus oponentes. No es la dama hasta cierto punto coqueta de las novelas cortesas. Ni tampoco la Isolda angustiada por su corazón dividido entre dos amores. Ginevra es la mujer madura, desencantada por lo que ha vivido, descorazonada por lo que ha de venir, gastada en su capacidad de amar y que lucha por sentir en sí misma un hálito de la vida que tuvo antaño. La culpa no es el sentimiento predominante que le causa el adulterio, sino más bien tristeza y vacío. La certeza de que su tren pasó de largo le lleva también a ella, como a su esposo, al conformismo y la abnegación, aunque en ningún momento se trata de una mujer sumisa.

### ***Lancelot***

Cuando aparece Lancelot en escena, al final del segundo acto, Ginevra no puede reconocer en él a su amado: "Ein alter Mann. Ein Mann mit weißen Haaren. [...] Er trägt Lancelots Rüstung. Aber es ist nicht Lancelot, es ist ein alter Mann. Nein, es ist Lancelot. Lancelot ist zurück" (Hein, 1990c: 167).

Lancelot es el único de los caballeros que cumple estrictamente los requisitos de tal condición: partir de la corte, salir en busca de aventuras y volver luego a la corte para allí narrar sus peripecias. Sin embargo, hay varios aspectos que nos ponen sobre la pista de que no estamos ante el mismo código: Lancelot

no vuelve en olor de multitudes, sino cabizbajo y aún más envejecido que el resto de los caballeros que se han quedado en la corte, y las noticias que trae del mundo exterior no son en absoluto halagüeñas, sino ensombrecedoras y preocupantes.

Su búsqueda del grail fue en vano porque buscó de forma equivocada. Kiewitz hace una lectura de ese fracaso: “Metaphorisch wird an Lancelot das Mißverständnis ausgedrückt, daß der Kommunismus keine Utopie sei, sondern daß sich um historische Gesetzmäßigkeiten handle” (Kiewitz: 285).

Sólo Lancelot es consciente del distanciamiento existente entre el pueblo y la élite artúrica. En ello, como decíamos en páginas anteriores, vemos un paralelismo con la situación real que se estaba gestando en la RDA en los momentos previos a la *Wende*:

Ach, Artus, weißt du denn, daß die Leute da draußen nichts mehr vom Gral und der Tafelrunde wissen wollen? [...] Heute lachen sie nur noch, wenn sie einen Ritter der Tafelrunde sehen. [...] Sie glauben nicht mehr an unsere Gerechtigkeit und unseren Traum. [...] Für das Volk sind Die Ritter der Tafelrunde ein Haufen von Narren, Idioten und Verbrechern (Hein, 1990c: 188).

### *Orilus*<sup>81</sup>

Es el espíritu del optimismo, pero en el fondo se trata sólo de una estrategia de supervivencia, ya que en el fondo no ignora que tiene problemas, aunque, al igual que su mujer –probablemente eso sea lo único que les une– trate de ahogarlos en aguardiente<sup>82</sup>. Busca el grail, a su mujer en los lugares equivocados, como afirma Jeschute sarcásticamente (“Orilus sucht mich immer dort, wo ich nicht bin. Schon sein ganzes Leben lang. Vielleicht bedeutet das etwas” (Hein, 1990c: 174). En ocasiones parece que Jeschute y él juegan al gato y al ratón, y en ese juego Jeschute no lleva precisamente las de perder.

Su ceguera, creemos, es absolutamente voluntaria, y por ello incurable. Es incapaz de ver las cosas tal como son, porque no *quiere* verlas. En el fondo

---

<sup>81</sup> En el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, Orilus es hermano de Kunneware.

<sup>82</sup> Así no es extraño que Orilus advierta a Lancelot: “Hüte dich vor dem Zweifel, Lancelot. Er ist ein schreckliches Gift, er zerstört den Kopf schlimmer als der Schnaps. Hüte dich vor dem Zweifel” (Hein, 1990c: 187), aunque Jeschute le increpe luego: “Laß das Trinken, Orilus, es bekommt dir nicht. [...] Jeden Abend. Glaubst du, es ist sehr aufregend, jeden Abend neben einer Schnapsleiche zu liegen” (Hein, 1990c: 187).

creemos que ningún personaje está realmente ciego, tampoco Orilus ignora que su mujer se va a la cama con casi todos los hombres de la corte. Se trata más bien de una falta de voluntad para afrontar la realidad, de una postura acomodaticia por parte de todos los personajes, incluso de los más subversivos, como Parzival.

Sin embargo, en varios momentos de la obra los personajes verbalizan ese problema y se reprochan su incapacidad para valorar cuál es su situación real. Mordret interpreta esa ceguera como un sueño de glorias pasadas, diagnosticando con una claridad meridiana cuál es el problema de la corte: "Ihr seid am Ende, ohne es wahrhaben zu wollen. Ihr träumt von Dingen, die tot und vergangen sind. Ihr lebt in einem Traum und weigert euch, aufzuwachen" (Hein, 1990c: 158).

Orilus desconfía de su mujer, la tiene vigilada para evitar que se descarríe: "Ich fresse sie ja nicht. Alles, was ich will, ist, daß sie sich nicht gehen läßt" (Hein, 1990c: 139). Además de desconfiar –no sin algo de razón– sistemáticamente de su esposa, Orilus tiene también cierta manía persecutoria, cree que los demás le ocultan permanentemente algo: "Habt ihr Jeschute gesehen? Was ist denn? Verbergt ihr etwas vor mir? Ich finde das alles sehr eigentümlich" (Hein, 1990c: 170). Cuando en el segundo acto Artus convoca una reunión plenaria, también se queja de no haber sido avisado a tiempo: "Und warum erfahre ich das nicht? Wieso gibt mir keiner Bescheid? [...] Ich bin zufällig hier, zufällig" (Hein, 1990c: 162). Tampoco parece haberse enterado a tiempo de que Lancelot ha recuperado el habla: "Ach, seit wann spricht er denn wieder? Das habt ihr mir gar nicht erzählt" (Hein, 1990c: 181).

Orilus se define a sí mismo como conservador ("Ich bin konservativ, wenn du das als langweilig bezeichnest, bitte", Hein, 1990c: 139) y no en vano quiere conservar a toda costa los valores eternos que él considera sagrados, el actual orden, por precario que sea, y teme la llegada de cualquier cosa nueva:

[...] wir sind nicht irgendwelche Kleinbürger. Wenn wir nicht mehr unsere Pflicht erfüllen, wenn dieses Haus verfällt und die Tafelrunde sich auflöst, dann wird keiner den Zusammenbruch mehr aufhalten können (Hein, 1990c: 139-140).

En otro momento de la obra, a punto de averiguar las andanzas de su mujer, Orilus se define en otros términos: "Ich habe nur einen einfachen, praktischen Verstand, und der hat es ganz gern, wenn etwas irgendeinen Sinn

oder Zweck hat" (Hein, 1990c: 169).

En su mentalidad profundamente marcial, Orilus ve la solución de los males que aquejan al reino artúrico en la convocatoria de un torneo: "ein Fest des Kampfes und der Männlichkeit. Es wird ein Fest unserer großen Ideale. Die jungen Leute werden begeistert sein" (Hein, 1990c: 147).

A los ojos de Parzival, Orilus es: "Ein alter Mann [...]. Ein Reptil aus vergangenen Tagen. Er hatte seine Zeit, heute versteht er nichts mehr. Er ist unglücklich" (Hein, 1990c: 154).

### *Jeschute*<sup>83</sup>

La amargura de Keie es, en femenino y aderezada con ironía y sarcasmo, la de Jeschute, sólo que en el caso de ella, esa amargura se canaliza hacia los hombres. Su ira hacia el sexo opuesto se manifiesta en una objetivización de su relación con ellos, convertidos para ella en hombres-objeto que maneja a su antojo. Su opinión sobre ellos es tajante: "Die klugen sind freundlich aus Hochmut, und die dummen ehrlich und unausstehlich. Und aus diesem bezaubernden Angebot dürfen wir wählen" (Hein, 1990c: 157).

Pero no nos equivoquemos: el aire de vampiresa y devora-hombres de Jeschute, su apariencia de seguridad son pura fachada, como confiesa cuando Ginevra le dice que aparenta tener mucha seguridad en sí misma: "Wirke ich so? [...] Na, das tut gut zu hören. Ich bin alles andere als selbstsicher, Ginevra, aber das muß ich nicht jedem auf die Nase binden" (Hein, 1990c: 179). Bajo su coraza de *femme fatal* hay un ser sensible y casi inocente que únicamente lucha, como los demás, por tener algo en lo que creer. Pero –paradójicamente igual que su marido– lo busca también en el lugar equivocado: nunca podrá encontrar la razón última de su existencia entre las sábanas de su cama. Y lo sabe. Por eso a veces busca en la bebida la forma de olvidar esa certeza. Al comienzo de la obra lo insinúa: "ich war viel zu besoffen, um noch etwas zu träumen" (Hein, 1990c: 133).

---

<sup>83</sup> En la obra de Wolfram, Jeschute es hija del rey Lac y hermana de Erec. Casada con Oriol es por lo tanto cuñada de Kunneware.

Jeschute comparte con Ginevra su preocupación por el paso del tiempo y la pérdida del último tren. Añora su juventud y se siente ya vieja, probablemente más de lo que en realidad es:

Ich bin alt geworden, wolltest du sagen, wie? Schon gut, du hast recht. Ich sah vorhin in den Spiegel, mein Gott -. Als ich ein junges Mädchen war, wollte ich sehr früh sterben. Und dann wurde ich dreißig und vierzig und schließlich fünfzig. Ist das nun besser? Wär ich jung gestorben, dann würden heute alle nur von der jungen Jeschute, von der schönen Jeschute sprechen (Hein, 1990c: 134).

Tal vez la seducción del joven Mordret no sea más que una forma desesperada de vengarse del paso del tiempo y de recuperar algo de su juventud.

Dentro de su pesimismo existencial de fondo, Jeschute sea probablemente el personaje más realista de todos: en el primer acto expresa una conclusión que podría muy bien condensar las ideas que aparecen en la obra: “Es wird nie mehr so, wie es war. Auch wenn sie zurückkommen, selbst wenn alle zurückkommen würden. Die Tafelrunde existiert nicht mehr” (Hein, 1990c: 138).

### ***Mordret***

En algunas de sus intervenciones, Mordret recuerda al rebelde sin causa James Dean. Es tal vez el personaje más desamparado de todos. Su insatisfacción radica en su falta de expectativas: no le gusta lo que heredará de su padre, pero tampoco sabe qué otra cosa puede llenar su vacío.

De él dice Jeschute al comienzo de la obra:

Er ist ein hübscher Junge, aber langweilig und nervtötend. [...] Er ist zwanzig Jahre, er sieht gut aus, er hat das Leben noch vor sich. Wie kann man da immerfort herumgreinen wie ein alter Mann (Hein, 1990c: 134).

Y más adelante se ratifica en su opinión: “Du bist für mich ein schöner junger Mann, klug, verletzlich und sehr mißtrauisch. Wir werden sehen, was aus dir wird” (Hein, 1990c: 157).

Mordret es quien cuestiona de forma más radical la existencia del Grial. Su rechazo del grial y de toda la generación que le ha precedido no es sino una manifestación del rechazo que siente hacia sí mismo (“Ich verabscheue euch. Aber weit mehr noch verabscheue ich mich”, Hein, 1990c: 158). Su situación es incómoda por cuanto no acepta la herencia que le deja su padre, pero tampoco



sabe qué es lo que quiere, de forma que en cierto modo también Mordret es víctima de la generalizada desidia que campa por la corte artúrica, como él mismo reconoce:

Ich weiß ja nicht einmal, auf was ich hoffen könnte. Ich bin wie gelähmt. Ich weiß nur, daß ich all das nicht hinnehmen dürfte, dieses Leben, dieses Haus. Ich dürfte euch nicht hinnehmen. [...] Ich muß noch nicht einmal glücklich sein. [...] Ich möchte nicht umsonst gelebt haben (Hein, 1990c: 158-159).

Llega incluso a plantearse el suicidio, pero ni siquiera esa idea parece convencerle: "Ich weiß nicht, was ich in der Welt soll. Und ich denke ununterbrochen darüber nach, ob ich nicht besser hinausginge" (Hein, 1990c: 150). El conflicto de Mordret con el mundo radica en su inmadurez, entendida como incapacidad para asumir un compromiso con la realidad. Él mismo lo reconoce ante Ginevra: "Weißt du, wann ich froh war, Ginevra? Als ich im Bauch meiner Mutter war. Ich wünschte, ich wäre noch immer dort" (Hein, 1990c: 168). A ello responde Ginevra: "Das ist lächerlich, Mordret. Du bist ein Mann. Sei ein Mann" (Hein, 1990c: 168).

Creemos que Mordret es el trasunto de la nueva juventud de la RDA, tal y como nos la describe Klaus Hammer:

Die neue Situation der Jugend wird nicht aus ihren geschichtlichen Vorbedingungen heraus erklärt, nicht im Vergleich zur vorhergehenden Generation der Erbauer des Sozialismus, sondern sie tritt als gegebene zeitgeschichtliche Wirklichkeit in Erscheinung. Die unter sozialistischen Verhältnissen geschaffene sozial-materielle Basis wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Geboren und aufgewachsen in einer für sie nicht mehr als veränderbar zu erfassenden Welt, müssen die Jugendlichen erst lernen, sich in ihrem neuen Selbstbewußtsein als aktiver Faktor der Veränderung zu begreifen (Richter, 1986: 185).

### **Keie**

El que en la obra de Wolfram es hermano de leche y mano derecha del rey Artus es también el reverso de la moneda. Keie no consigue entender la pasividad de Artus y le pide una y otra vez que esté a la altura de quien es, o al menos de quien ha sido.

No se entiende prácticamente con nadie y cierra las puertas a los demás. Las conversaciones de los demás personajes con él suelen acabar en disputas o en simple incomunicación. Esa falta de entendimiento hace que Keie esté divorciado de la vida, hasta tal punto que sus planes de mejora para la crisis que

atraviesa el reino artúrico pasan por la aniquilación de quien él considera el enemigo. Tal vez por ese carácter autoritario y despótico, Keie aparece conceptualizado en muchas de las críticas de la obra como la encarnación misma del estalinismo<sup>84</sup>. Para Kiewitz, Keie “ist der Mann der Sicherheit, der Ordnung, der Planung. Nichts ist ihm verhaßter als der Anarchismus der Jugend” (Kiewitz: 281).

Pero no nos llamemos a engaño, por sanguinario que pueda parecer, tampoco Keie es capaz –afortunadamente– de llevar a la práctica lo que proyecta. Es tan impotente como el resto de los caballeros y esa impotencia se traduce en rabia, en rabia hacia los demás, porque no consigue dominarlos y hacer que vayan por el camino que él considera correcto.

Keie no cuestiona su pasado:

Wir haben keinen Fehler gemacht. Keinen einzigen. Schritt für Schritt blieben wir unbeirrt. Wir haben schmerzliche Entscheidungen treffen müssen, wir haben sogar Blut vergießen müssen, [...] Aber jeder Schritt war notwendig und richtig. [...] Unsere Geschichte ist makellos, es gab keine fehlerhaften Entschlüsse (Hein, 1990c: 144).

### **Parzival**<sup>85</sup>

Parzival representa el dilema de los intelectuales que se debaten entre la reflexión y la acción, inmerso como está en su propia autocomplacencia, creyendo que con publicar una revista ya cumple con su labor crítica y opositora. En el tercer acto, cuando por fin ha salido a la luz la revista, dice:

Es ist diesmal ein sehr interessantes Heft. Ich beweise schlüssig den Aufenthaltsort des Grals. Ein Abonnement meiner Zeitschrift<sup>86</sup> könnte den Rittern der Tafelrunde viel Arbeit und unnütze Wege ersparen (Hein, 1990c: 173).

Parzival quiere desvincularse de su pasado sin llegar a lograrlo plenamente, porque en parte sigue pensando como entonces y tiene esperanzas

---

<sup>84</sup> A propósito del estreno argumenta Hammerthaler: “Die Inszenierung von Klaus-Dieter Kirst vermied eine leichtfertige Politisierung. [...] Bloß bei Keie und Parzival verwies die Maske ansatzweise auf politische Realitäten: Stalin und Gorbatschow” (Hasche/Schölling/Fiebach: 237-238).

<sup>85</sup> Parzival es en la obra de Wolfram hijo de Gahmuret y de su segunda esposa, Herzelayde y está además casado con Blancaflor. Feirefiz, su hermanastro, es hijo de Gahmuret y su primera esposa, la reina mora Belacane.

<sup>86</sup> Es evidente que todo el proceso de redacción, publicación, incluso suscripción de la revista

en la existencia del grial. Pero paradójicamente también reclama su porción de prestigio:

PARZIVAL: Ich habe auch gekämpft, Orilus, vergiß es nicht.

ORILUS: Ich habe es nicht vergessen, Parzival. Aber du scheinst es vergessen zu haben. Was bedeutet dir noch der Gral? Was bedeutet dir noch, wofür du Jahrzehnte gekämpft hast? [...] Parzival, der Tugendwächter. Und was hast du anzubieten? [...] Nur Klagen, nur Unzufriedenheit (Hein, 1990c: 141,143).

El resto de los caballeros le reprochan haber luchado con ellos codo con codo y haber abandonado después la causa, entre ellos, Orilus:

Wir haben zusammen gekämpft, Parzival, Schulter an Schulter für die gleichen Ideale. Wir haben die Tafelrunde geschaffen, Artus' Reich gegründet. [...] Doch du fällst uns in den Rücken. Das ist um so schmerzlicher, da du einst zu uns gehörtest. Und aus dem gleichen Grund ist es für uns um so schädlicher. Schlimmer als unser schlimmster Feind, weil du unser Freund warst (Hein, 1990c:153).

Mordret es quien descubre el pasado oscuro de Parzival. Le pide cuentas de las muertes de otros antiguos compañeros:

MORDRET: Warum schreibst du nicht über Ither, über den Tod des roten Ritters Ither? Das wäre viel interessanter, und ich denke, du könntest dazu einiges sagen.

PARZIVAL: Das waren damals schmerzliche, aber notwendige Entscheidungen. Wir<sup>87</sup> haben uns von manchem Ritter trennen müssen...

MORDRET: Und müßtet ihnen auch den Kopf abtrennen.

PARZIVAL: Es waren komplizierte, schwierige Zeiten, Mordret. Es war ein Kampf auf Leben und Tod... (Hein, 1990c: 151).

En este diálogo hay para Christl Kiewitz una alusión evidente a la realidad, aunque no lo asocia directamente con ningún país en particular:

Hier wird Mythos mit Realität gemischt, die Ermordung Ithers mit dem Denunziantentum in Verbindung gebracht und dergestalt das Selbstzerstörerische der Kämpfe um die Verwirklichung der Utopie aufgezeigt. [...] Er ist unter der Intelligentsia der Tafelrunde der typische Intellektuelle, der ewige Sucher und Verkünder von Wahrheiten (Kiewitz: 282).

Kiewitz, quien percibe un paralelismo entre el Parzival de Heiduczeck y el de Hein –ya que ni uno ni otro se atreve a pensar por sí mismos y ambos carecen de criterios propios– ve en su individualismo (salvación del individuo en lugar de salvación de la sociedad entera) una amenaza para la Tabla: “Parzival ist ein Konvertit, gefährlich für die anderen, wie Orilus erkennt” (Kiewitz: 282).

En opinión de Jeschute, Parzival no puede luchar contra su principal

constituye un anacronismo más del autor.

<sup>87</sup> Ante las acusaciones de Mordret, Parzival retorna al “wir”, abandona por un momento el tono inculpatario que le caracteriza y se convierte en uno más de los caballeros, confirmando su vinculación con el pasado de la Tabla redonda.

defecto, ser un hombre:

[...] ist reizend, manchmal aufmerksam und gelegentlich charmant. Aber [...] im Grunde verachtet er Frauen. Und wenn er sehr nett und sehr höflich ist, dann ist er nur sehr herablassend. [...] Da unterscheidet er sich nicht von anderen Männern (Hein, 1990c: 157).

De forma muy distinta recuerda Artus el pasado de este caballero:

Vor Jahren war er einer der eifrigsten, unduldsamsten Ritter. Keiner, der häufiger sein Leben für den Gral aufs Spiel setzte. Er hat große Verdienste. Die Artusrunde war ohne ihn undenkbar. [...] Parzival ist verzweifelt. Er hat den Glauben an den Gral verloren, weiß nicht, was er hoffen, wohin er gehen soll. Er ist ratlos, und er beschimpft uns, weil er sich beschimpfen muß (Hein, 1990c: 170).

Keie percibe también la desesperación de Parzival, a quien considera un traidor: "Er ist verzweifelt, und Verzweifelte verbreiten ein lähmendes Gift, das süße Gift der Schwermut und Zerstörung" (Hein, 1990c: 141).

Keie y Parzival son polos opuestos: según Kiewitz, Parzival se caracteriza por su retraimiento, su introspección. Es el asceta, el redentor que cree que tiene la misión de redimir a las personas. En su desesperación y en su dolor inflige también dolor a los demás, como a Kunneware.

### ***Kunneware*<sup>88</sup>**

Como ya hemos dicho, Hein toma tanto éste nombre como el de Jeschute del *Parzival* de Wolfram. Inexistentes en toda la tradición literaria artúrica precedente, su presencia sólo se explica por el gusto de Wolfram por los nombres un tanto estrafalarios.

Kunneware es la inocencia maltratada: tiene puestas sus ilusiones en un hombre que en el fondo no la ama, o que está ya tan desengañado de su vida que no le queda ya ilusión para ella:

Du warst einmal freundlicher zu mir. Zärtlicher. Oder du hast so getan. Du hast es mich glauben lassen. [...] Du hast mich nie geliebt, Parzival. Du hast meine Bewunderung für dich ausgenutzt. Du hast mich benutzt. Wie eine Prostituierte (Hein, 1990c: 155).

Así es como la muchacha que se divierte jugando al tenis y vive despreocupada de los problemas de la corte, despierta de repente y se da cuenta

---

<sup>88</sup> Según Wolfram, Kunneware es esposa de Clamadeu, a quien Parzival vence en combate, y hermana del caballero Oriol.

de que también ella forma parte de ese mundo. Kunneware, como el resto de los personajes de la pieza, madura y cambia a lo largo de la misma. Cada uno de ellos hace su particular viaje de peregrinación, labrado por el desencanto y la pérdida de ilusiones.

Kunneware no se relaciona con nadie en la corte y su desamparo no es menor que el de Mordret:

Was willst du denn Mordret? Dir geht es doch gut. Du könntest doch zufrieden sein. Was soll ich denn sagen? Ich bin völlig allein. [...] Auf mich hofft keiner. Keiner braucht mich (Hein, 1990c: 159).

Kunneware se considera, como vimos anteriormente, una flor en medio del desierto humano que representa la corte, aunque para Jeschute no es más que “eine kleine, dumme Gans” (Hein, 1990c: 189)... Pero ya hemos visto que Kunneware no tiene sólo esa faceta frívola e insubstancial.

### ***Gawain*<sup>89</sup>**

No tiene una presencia directa en la obra, aunque no por ello su papel es menos importante, ya que ofrece un contrapunto al mundo de la corte de Artus, idealizado y obsesionado con la búsqueda del grial.

Gawain representa al hedonista que se retira de la Tabla redonda y renuncia a seguir buscando el grial, para buscar refugio en las mujeres. Es la opción opuesta a Parzival, ya que se retira de la vida “intelectual” del caballero y se dedica a labores de agricultura y a las mujeres, sin pensamientos de futuro. A través de la carta que envía a Artus anuncia que no seguirá buscando el grial porque ha dejado de creer en él:

Er ist in Merveille. Im Chastell Merveille, im Schloß der hundert Frauen. Er will nicht weiter nach dem Gral suchen, weil er nicht mehr an ihn glaubt. Und er will darum auch nicht zurückkommen. [...] Er will dort Land bebauen, pflügen und ernten, er will mit Frauen leben und Kinder haben, um – wenn es soweit ist – ruhig unter einem selbstgezogenen Apfelbaum zu sterben. Er will wie ein Bauer leben, denn alles andere sei vergeblich (Hein, 1990c: 162, 183)

---

<sup>89</sup> En el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, Gawain es sobrino del rey Arturo, nacido de la unión del rey Lot de Noruega con Sangive, hermana del rey.

## ***CONCLUSIONES***



La presentación de esta tesis doctoral supone para mí una doble satisfacción, por un lado, ver por fin cristalizado un proyecto tras largos años de intensa y apasionante labor investigadora, y por otro el de haber tenido la oportunidad de empaparme de una teoría literaria novedosa, que me ha abierto una nueva perspectiva de análisis literario, y ahondar en una obra riquísima en contenidos.

Hay además un aspecto del planteamiento de este trabajo que me sedujo desde un principio, y es el de poder compaginar mi interés por la literatura como expresión artística y la literatura como expresión social. En el fondo, la orientación de este trabajo, incluso la metodología empleada, responde a esa concepción *unitaria e indisoluble* de la literatura. El análisis de las obras que conforman el corpus objeto de estudio así lo demuestran: a su dimensión puramente artística, atemporal si se quiere, añaden otra dimensión político-social, firmemente anclada en la realidad presente del receptor. Y otro tanto puede decirse a propósito del método de análisis, que busca la integración de la literatura en la sociedad y no su disociación. No es casual analizar las obras que presentamos en este trabajo desde la intertextualidad, aunque –como advertíamos en la *INTRODUCCIÓN*– tampoco se trata de una elección deliberada y a priori: la constatación de un determinado fenómeno nos ha llevado a la teoría crítica literaria, y no al contrario. De la misma manera que forma y contenido se requieren mutuamente, constituyendo un todo monolítico, también la forma de análisis en este trabajo está vinculada directamente con la propia esencia de las obras.

Mi interés por la literatura “reciclada” viene de lejos, igual que mi fascinación por este autor. En el conjunto de su obra percibí un gusto por la vuelta a lo anterior que me planteó varios interrogantes: ¿se trata de una crisis de originalidad, propia de tiempos posmodernos? ¿o se trata de un tributo a toda una tradición cultural anterior, una forma de reconocimiento a los logros culturales de la humanidad? ¿o tiene tal vez otros motivos que no alcanzamos a comprender?

Como no podía ser de otra forma, esas preguntas ya se habían formulado con anterioridad a este trabajo, aunque no referidas a este autor. El director de esta investigación, el Profesor Jaime Cerrolaza, señaló entonces en una dirección, la



“Intertextualidad”. Ése fue el ineludible primer paso: aventurarme en las procelosas aguas de un tema conflictivo, esquivo, rabiosamente actual, ultrajado en cada uso fraudulento del término, satanizado a fuerza de ser desconocido. Intertextualidad adentro seguí la evolución de este concepto desde sus orígenes en Bajtín, pasando por Kristeva, a quien debe su nombre, y llegando por último a sus estibaciones en Alemania, Francia o también España, estas últimas mucho menos arraigadas que las anteriores.

Lo radicalmente –revolucionariamente– innovador de este concepto es que no tiene en cuenta sólo la dimensión poetológica inherente al análisis comparativo de obras literarias, sino que analiza su interacción como expresión y fruto de unas determinadas coordenadas socio-culturales. La aplicación de este método de análisis en este trabajo me permitía así cumplir con una de mis aspiraciones a la hora de afrontar este proyecto: involucrarme en la literatura, pero sin perder de vista su dimensión social. Integrar la literatura en el resto de actividades humanas, en los diferentes momentos históricos que la dan a luz. Tratar, en definitiva, de entender la realidad en su conjunto, no en sus distintas parcelas. El puzzle de piezas sueltas y descabaladas iba tomando forma. Todo, el objeto de estudio y el estudio mismo, era una misma cosa... aunque todavía no lo supiera.

Tampoco es casual –es ahora cuando nos damos cuenta de ello– el haber elegido la obra de un autor, entre cuyas principales preocupaciones se encuentra la reivindicación de la memoria histórica como única posibilidad de progreso y de reflexión sobre la realidad. Ese interés por el pasado se articula de forma inequívoca en sus piezas históricas (*Lassalle, Cromwell*) y otras narraciones en las que Hein convierte la Historia en material literario, aunque en el fondo toda su obra destila esa preocupación.

Como se dijo ya en las páginas introductorias de este trabajo, ha habido que dejar al margen de esta investigación la vertiente “histórica” de la obra dramática de Hein, renunciando –pero sólo momentáneamente y en el marco de esta tesis– a continuar la línea de investigación iniciada en mi Trabajo de Tercer Ciclo. El parentesco entre historia/historiografía y literatura constituye también un succulento y apetecible campo de estudio que a buen seguro afrontaremos en un futuro nada lejano.

Pero, ¿se trata de una tendencia perceptible sólo en Hein? ¿o es algo compartido con otros autores de su mismo país? Al estudiar con detenimiento el desarrollo de la literatura de la RDA hemos podido constatar que 1) ese “coqueteo” con la historia no es ni mucho menos exclusivo de nuestro autor, y 2) en mayor o igual medida que las elaboraciones literarias de hechos o personajes históricos se dan reelaboraciones literarias de otras obras preexistentes en la literatura universal. Las claves de esta abundancia se encuentran en las circunstancias mismas de las que emerge la literatura, entendiendo nuevamente la creación poética como expresión de una realidad concreta. Toda la literatura que hemos consultado al respecto, independientemente de su procedencia, coincide en señalar que esa vuelta a los clásicos o a modelos de la literatura, a) fue fomentada desde las instancias estatales, interesadas en enlazar con una tradición cultural, poniendo así de relieve que el nuevo Estado no había surgido de la nada, y b) fue poco a poco transformándose en la única posibilidad de articular cuestiones que no llegaban a discutirse públicamente. De forma que la resurrección de los clásicos evolucionó del homenaje a la denuncia. Evidentemente, al margen de estas opciones marcadamente políticas, existía también la posibilidad de rehacer los clásicos sin ninguna motivación “socio-política”, sino como expresión de una voluntad propia. Sin embargo, numerosas afirmaciones de autores y críticos en sentido contrario nos inducen a pensar que, en la mayoría de los casos, esa elección representaba prácticamente la única alternativa para poder escribir o seguir representando los dramas.

De este modo se desarrolló el “bilingüismo” entre los ciudadanos de la RDA, al que alude Hammerthaler. La literatura fue cubriendo unas necesidades que la prensa aquiescente no satisfacía. El público esperaba leer en esas obras informaciones críticas que no podía leer en los periódicos. De esta forma el público receptor desarrolló una nueva forma de lectura, concentrada en desentrañar presuntos mensajes cifrados en el texto y presuponiendo la coexistencia de diferentes niveles textuales dentro de una obra. Pero lo paradójico del caso es que el aparato político de la censura no se sustrajo tampoco a esa inclinación, de forma

que, si bien con una motivación muy distinta a la del público, leía también buscando entre líneas otra verdad alternativa a la expresada verbalmente. En ese juego en el que oprimidos y opresores seguían unas mismas reglas había un único perdedor: la literatura. Hein ha tratado siempre de mantenerse al margen de ese juego, de preservar la literatura de las maquinaciones del poder, desvinculándola de la moral. Pero a juzgar por la forma en que se ha producido la recepción de sus obras, sus intentos no parecen haber tenido demasiado éxito.

En este contexto específico, con una literatura preñada  *nolens volens*  de ideología, debemos entender la enorme relevancia del teatro y de la literatura dramática en la RDA. Nadie duda del potencial que alberga el espacio teatral como vehículo de propaganda ideológica; por esa misma razón la literatura dramática y las instituciones teatrales estaban en la RDA más sujetas al control de las autoridades gubernamentales. La recepción colectiva, y no limitada al marco privado, de la literatura dramática hacía temer a los mandatarios políticos que en algún momento saltara la chispa que encendiera definitivamente el fuego latente. Conscientes de estar manejando una bomba de relojería, procuraron tenerla siempre bajo control. Sin embargo la carga explosiva que se atribuía al teatro en la RDA tenía también, paradójicamente, otra vertiente: la oposición fraguada en los teatros, a base de alusiones en una "Sklavensprache" y de cómplices guiños al público espectador, lejos de dar frutos concretos que lograran movilizar la sociedad, consiguió por el contrario que el rescoldo opositor languidciera y acabara por extinguirse en la platea, quedando reducido a rango de travesura y favoreciendo así la permanencia del régimen.

En este sentido Ralph Hammerthaler habla de la función socioterapéutica del teatro, que constituía una "válvula" de escape para una sociedad que no acababa de oponerse abiertamente a la represión estatal. La conclusión que podemos extraer de todo esto para nuestro trabajo es que la reelaboración de modelos literarios tiene una vertiente estética y poetológica, pero también otra vertiente ideológica, en función del contexto autoritario en que surge. Sin lugar a dudas  *el pasado (histórico o literario) se utiliza para verbalizar circunstancias o problemáticas actuales* . Esa doble faceta de la literatura "intertextual" aparece recogida en los análisis respectivos de las obras que se han tratado en este trabajo.

Cada una de las piezas de Hein que hemos analizado a lo largo de estas páginas tiene “personalidad propia” y revela una forma distinta de realización del fenómeno intertextual. *Der neue Menoza* es la única que podríamos calificar como “reelaboración” en el sentido más estricto y artesanal de la palabra. Que Hein recurra aquí a un modelo de la literatura perspectivizante del XVIII, que ponía en entredicho el presunto progreso de las naciones occidentales, puede interpretarse también como el deseo de poner en tela de juicio las bonanzas de un Estado que en los años 70 ya hacía aguas. Hay diversos momentos de la obra en que el autor nos remite a su propia realidad por medio de alusiones anacrónicas, creando esa fricción entre pasado y presente y también entre ficción poética y realidad característica de su pensamiento y de su obra poética.

Los cambios que introduce Hein en las dos piezas restantes son mucho más notables y trascienden lo puramente correctivo. La relación intertextual es más intangible en ellas, limitándose al aprovechamiento de motivos o figuras históricas o legendarias ya existentes. Pero en este caso también podemos hacer una nueva diferenciación entre la dramatización de un único texto A (*Die wahre Geschichte des Ah Q*) y la reelaboración de toda una tradición literaria (*Die Ritter der Tafelrunde*).

*Die wahre Geschichte des Ah Q* no es una obra fácil. Precisamente la ambigüedad, esa indefinición tanto temporal como espacial que la caracteriza exige un mayor esfuerzo por parte del lector para situarla en un contexto concreto e interpretarla también en función del mismo. No obstante, lo absurdo de la existencia de los dos protagonistas, su forzoso confinamiento a un recinto decrepito, la actitud impune de las autoridades, la permanente alusión a una revolución que no consigue cambiar nada, sólo los nombres, remiten de forma inequívoca al presente del autor. La presencia de anacronismos en el texto asegura, de nuevo, que el público perciba esa diversidad de niveles en la obra.

Hein se apropia de los motivos existentes en la novela de Lu Xun, los recrea, los reinventa, hasta hacerlos plenamente suyos, dándoles nueva vida, *su* vida, con *sus* experiencias y *sus* circunstancias, una vida en forma dramática, lo que

constituye una prueba más de la autonomía y la madurez de Hein como autor dramático. A diferencia de *Der neue Menoza*, *Die wahre Geschichte des Ah Q* tuvo en su momento un enorme éxito, tanto fuera como dentro de la RDA. En cierto sentido, sucedió con *Ah Q* algo parecido a lo que había ocurrido con *Der fremde Freund*: su gran acogida por parte del público haría que las obras posteriores de este autor fueran medidas por ese rasero, que en mi opinión no han llegado a superar.

El mayor valor de *Die Ritter der Tafelrunde* fue, según algunos, su actualidad social y política en el momento en que salió a la luz. Y ése fue según otros su mayor estigma: verse interpretada siempre en función de los acontecimientos que rodearon su estreno, lo que también ha marcado su caducidad. Que los temas que trata la obra (la crisis del pensamiento utópico, los conflictos generacionales, la degeneración de regímenes políticos en un principio positivos) estuvieran presentes en la vida política de la RDA no implica ni mucho menos que no lo estén en igual medida en el resto de países. Se trata de una problemática de la civilización, del signo que sea.

A través del análisis de estas tres obras hemos podido comprobar la ambivalencia de la literatura intertextual en tiempos totalitarios, algo que en un principio nos pareció una sospecha arriesgada. Pero no nos engañemos: éste no es un final feliz, en todo caso "abierto". La confirmación de esa sospecha abre otras muchas cuestiones, como si se puede o no instrumentalizar la literatura como expresión de una realidad externa a ella que debería canalizarse por otros medios. O todo lo contrario: si la literatura puede y/o debe abstraerse de su propio tiempo y desvincularse de su entorno inmediato. O incluso se plantea la duda de si no estaremos ante una literatura "agotada" que sólo es capaz de crear en clave de *re-creación*. Seguiremos oyendo hablar de intertextualidad, aunque trate de degradarse a simple moda pasajera, aunque algunos la utilicen para disculpar su incapacidad poética. La historia, no sólo la literaria, la humana en general, apunta en ese sentido: la repetición y eterna vuelta de lo anterior. Sísifos escalando una y otra vez la misma montaña, rehaciendo siempre el mismo camino. Ojalá consigamos con este trabajo que se hable un poco de literatura, de este gran autor, de historia... Una vez terminada, la tarea no ha hecho más que comenzar...

**III PARTE**  
*APÉNDICES Y BIBLIOGRAFÍA*



## CHRISTOPH HEIN – BIOBIBLIOGRAFÍA

*Ich will das Publikum nicht belehren und habe auch da wirklich keine Botschaft. Ich versuche einfach nur, wie ein Chronist die Sache mitzuteilen, natürlich meinem Verständnis gemäß.*  
Christoph Hein

Christoph Hein nació en Heinzendorf (Silesia), territorio de la actual Polonia, un año antes de acabar la segunda guerra mundial, el día ocho de abril. Finalizada la contienda, la familia se trasladó a Turingia, para luego asentarse definitivamente cerca de la ciudad de Leipzig. El hecho de ser hijo de un pastor protestante, lejos de tener un valor puramente anecdótico, condicionó su educación: no le fue permitido estudiar en una escuela oriental, de modo que en 1958 empezó a acudir a un instituto en Berlín Occidental. Su familia se trasladó luego a Berlín Este. Tras el levantamiento del muro en 1961, Hein decide asentarse junto a su familia en la parte oriental de la ciudad, donde por fin concluiría sus primeros estudios en 1964.

En los años siguientes se le denegó el acceso a la universidad: al hecho de que su padre fuera pastor protestante se unía ahora también su formación en un instituto occidental, lo que sin duda no dejaban de ser “zwei negative Faktoren in meiner Akte” (Baier: 48). Serían años de espera, con trabajos ocasionales

Für mich stand fest, daß ich studieren muß. Das war sicherlich durch Erziehung, durch Herkunft bedingt. Und ich hoffte von Jahr zu Jahr, daß ich studieren kann, und arbeitete also im Grunde nur, um zu überbrücken (Baier: 48).

Su interés por el teatro le lleva en 1965 hasta la Volksbühne, donde trabajará como ayudante del director Benno Besson durante un año. En 1966 contrae matrimonio con Christiane Hein y nace su primer hijo, Georg. En 1967, después de intentar en vano ingresar en la Escuela de Cinematografía de Potsdam/Babelsberg, donde pensaba poder formarse como autor dramático, es admitido en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Leipzig. Al poco tiempo cambia la Filosofía por la Lógica y la Universidad de Leipzig por la Universidad Humboldt de Berlín, donde obtiene en 1971 la licenciatura, cerrando una etapa que supuso para él un obstáculo que le mantuvo apartado de la escritura.

Tras finalizar sus estudios, Hein vuelve a la Volksbühne, esta vez en calidad



de *Dramaturg*, un equivalente a asesor artístico. En 1971 nace su segundo hijo Jakob y en 1973 es contratado por un período de seis años como *Hausautor* para la Volksbühne. Así describe Hein sus tareas:

Ich habe mitgeteilt, was ich schreibe und wann ich abgeben will. Da hatte ich dann absolute Ruhe. Das ist ein großer Luxus, ein sehr sinnvoller Luxus, der gerade für junge Leute etwas sehr Wichtiges ist. Man kann sich auf die Arbeit konzentrieren und muß sich nicht mit sogenannter Brotarbeit die Finger verderben (Baier: 87).

Es en esta época, a comienzos de los años 70, cuando se empiezan a representar sus obras<sup>90</sup>. En 1974 se presenta *Vom hungrigen Hennecke* (personaje sobre el que Harald Gerlach escribiría en 1983 *Die Schicht*) y se estrena *Schlötel oder Was solls*. Se ha encuadrado este drama en la línea de las *Produktionsstücke*, en torno al mundo fabril e industrial. Este tipo de dramas, característico de la primera etapa de autores como Heiner Müller o Volker Braun, está protagonizado por héroes individuales que fracasan en sus proyectos y ambiciones por el rechazo del colectivo. Bernd Schlötel encarna el cuestionamiento de las posibilidades de desarrollo individual en una sociedad socialista, que abandera el “nosotros” como credo vital. Es el idealista que para crecer tiene que enfrentarse al sistema, a su vez mucho más empeñado en su propia autojustificación. En su primera representación, *Schlötel* sufrió la eliminación de un tercio del texto: desaparecieron personajes de escena, alusiones concretas a la RDA... algo que, según nos dijo el propio autor, vino impuesto por la duración del espectáculo en cuyo marco se representó la obra, *Spektakel II*. En cualquier caso ningún teatro se atrevió a volver a poner en escena la obra hasta quince años más tarde, en 1989.

En la temporada 1978/79 la dirección de la Volksbühne despide a Benno Besson, Manfred Karge y Matthias Langhoff, directores de escena y director artístico del teatro, que abandonan definitivamente el país y marchan a Suiza, Alemania Occidental o Francia. Hein dejó entonces también la Volksbühne, pero permaneció en la RDA. Preguntado acerca de las razones que le impulsaron a quedarse, dirá: “wenn ich nicht mehr hätte schreiben können, dann wäre ich gegangen” (Baier: 43).

---

<sup>90</sup> La producción dramática de Hein comenzó tempranamente: ya a la edad de catorce años escribió *Wendepunkt*, una de sus primeras obras, sobre la que él mismo dice: “Das Stück besaß den überragenden Vorzug, alle mir damals bekannten Weltprobleme zu lösen. Allerdings hatte es einen kleinen, jedoch unübersehbaren Nachteil: was immer es war, es war kein Theaterstück und kein Stück Literatur, es war ungenießbar” (Arnold, 1991a: 3).

De los quince estrenos de sus obras que estaban proyectados para ese año, no llegó a producirse ninguno. Años más tarde, en una entrevista que mantuvo en 1982 con Klaus Hammer, Hein comentó irónicamente a este propósito:

[...] es werden alljährlich bis zu zehn Aufführungen meiner Stücke angekündigt, tatsächlich kommen manchmal eine, jahrelang keine. Doch ich bin nicht hoffnungslos. Unsere Theater haben ein prächtiges, ungebrochenes Verhältnis zum Erbe. Wenn wir nur etwas Geduld und Seelenstärke aufbringen, so können wir zu meinem 25., 50. et cetera Todestag Inszenierungen der Stücke erleben. [...] Schon siebzig Jahre nach Büchners Tod werden seine Stücke uraufgeführt. Und Brecht war noch nicht einmal fünf Jahre tot, als er bereits als Talent von den Bühnen entdeckt wurde. Das Verdienst der deutschen Schauspielhäuser an einer guten deutschen Prosa ist wiederholt gerühmt worden, und unsere Theater achten da auf Tradition. Wichtige, uns unersetzliche epische Arbeiten eines Goethe oder Kleist verdanken wir dem Desinteresse an den dramatischen Arbeiten jener Autoren. Anderen, Grabbe, oder Lenz etwa, die weniger Spaß oder Lust für Prosa aufbrachten, blieb halt nur Verzweiflung, Alkohol, früher Tod (Hein, 1987b: 126-127).

Ante ese panorama, Hein escribió, según M. Töteberg “für die Schublade” (Arnold, 1991a: 36). Se trata de títulos como: *Der Herr Hansaemon*, la farsa *Ossoki-Ossokin* y *Lassalle oder die Genesis* (en su versión de 1974) entre otros. A partir de su desvinculación de la Volksbühne, comenzó a trabajar, ya en los años 80, como escritor independiente, volcándose en la narrativa, siguiendo así la estela de Goethe o Kleist. “Das gegenwärtige Theater ist Schreibenlaß für Prosa” (Hein, 1987b: 101) había augurado en 1978. Aún así se estrenan en estos años *Cromwell* (Cottbus, 1980) –después de haberse publicado dos años antes en Theater der Zeit–, *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja*. *Die Szene ein Salon* (Düsseldorf, 1980/Erfurt, 1987) –una nueva versión del título de 1974– y también *Der neue Menoza oder die Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi* (Schwerin, 1982), a la que hemos dedicado un capítulo en este trabajo.

Que los estrenos de piezas de actualidad quedaran relegados a ciudades pequeñas era una práctica frecuente de la política teatral en la RDA, de forma que el teatro más innovador se desarrolló en provincias (Anklam, Rudolstadt, Schwedt...), donde los directores –tal fue el caso de Frank Castorf– tenían más vía libre para realizar un teatro alternativo al oficialista. Así lo veía Hein, con algo de ironía y mucho de escepticismo:

In der Regel verfahren die Theater mit neuer Dramatik wie mit den Brandschutzbelehrungen: In unregelmäßigen Abständen erinnern sich ihrer als einer mißlichen Verpflichtung, die es zu überstehen gilt. [...] Spielpläne werden derzeit nach folgendem Muster gestrickt: ein Drama des sogenannten Erbes, etwas Boulevard, etwas viel Boulevard und das obligate sowjetische Stück. [...] Die Chancen also für junge Theaterautoren sind bei uns gering. [...] Die Verbesserung ihrer Situation ist abhängig vom

Fortschreiten der Gesellschaft, also zu erwarten (Hein, 1987b: 101, 102-103).

A partir de *Cromwell*, Hein se volcó por completo en temas históricos o legendarios. Podemos decir que esta obra introdujo en su repertorio temático dos motivos importantes sobre los que volverá más veces: la Historia, como modelo para la (re)creación literaria, y la revolución. La obra rememora el desarrollo de la revolución puritana, algo que ya habían hecho otros autores con anterioridad, como Victor Hugo (1802–1885), inspirado por los dramas históricos de Shakespeare y la obra *Memoires sur la Révolution d'Angleterre* de Guizot, o Julius Mosen (1803-1867) entre otros. El hecho de que el protagonista sea un personaje histórico, convierte este drama –que en cierto sentido podríamos considerar intertextual– en drama histórico de corte isabelino o incluso teatro de revolución, aunque Hein no lo considere como tal. El nutrido número de anacronismos que presenta *Cromwell* brinda al lector/espectador muy claras referencias a su época actual. El autor logra así dos efectos aparentemente paradójicos: por una parte, un acercamiento al presente y por otra un distanciamiento de la realidad histórica. No en vano, Hein hablaba, en términos que inevitablemente recuerdan a Brecht, de “enthistorisieren” y “verfremden” como actitudes literarias posibles frente al material histórico.

Con *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon* retoma Hein la figura de un personaje histórico, Ferdinand Lassalle, el burgués impulsor del movimiento obrero y fundador de la socialdemocracia alemana, a quien Stefan Heym había dedicado ya una novela en 1969. Lo interesante de la obra es que Hein relega a un personaje de tanta trascendencia al ámbito “intrascendente” de un salón. Y lo hace con plena conciencia: “Das Lassalle-Stück spielt mit den Kunstformen des 19. Jahrhundert und mißtraut ihnen” (Vorwärts, 20/11/1980). Sobre esta pieza diría Peter Hacks en 1982: “Lassalle ist wirklich gut, so gut doch immerhin, daß man ihn schon nicht aufführt” (*ndI*, nº 1/1982, p. 162).

Hein comparte su inclinación por los personajes o temas históricos con otros muchos colegas de profesión. En alguna ocasión se le ha preguntado el porqué de esa tendencia. En este sentido declara Hein:

Die Bühne hat immer, und mehr als andere Genres der Literatur, mit der Geschichte gearbeitet. Es gibt kaum ein Dramatiker, der nicht seine Stoffe auch in der Geschichte sucht. Das beginnt mit der Antike, die kaum Gegenwartsthemen hat. [...] Das zeitgenössische Thema kann ich auch in einem historischen Gewand finden, und

möglicherweise leichter finden und mehr der Bühne gemäß (Baier: 57).

Para él "historia" no es *pasado*, sino en la misma medida *presente*: "Geschichtsbewußtsein ist egozentrisch: Man will seine Väter kennen, um sich zu erfahren" (Hein, 1986: 173). La Historia nos importa por cuanto condiciona y explica nuestra situación actual, y puede darnos las claves para entender nuestras circunstancias: "Das Begreifen der unmittelbaren wie auch der ferneren Vergangenheit halte ich für absolut notwendig, wenn man die eigene Situation erkennen will" (Baier: 57).

Por otra parte, recurrir a la historia para Hein no implica presentar los acontecimientos en un disfraz de época, de lo que se trata es más bien de ver que el presente y el pasado se tocan. Para K. Hammer, "Alle seine Dramen sind 'historische Gegenwartsstücke', weil Heins Blick in die Vergangenheit auch immer einer in die Zukunft ist" (Hammer: 8). "In der Dramatik an der Bühne ist Geschichte immer allgegenwärtig", concluye Hein (Baier: 88). No existe en realidad una dualidad entre obras históricas y obras no históricas, ya que según él

Stücke, die in der Gegenwart geschrieben werden, sind Gegenwartsstücke. Diese Banalität zu behaupten scheint mir wichtig, da heute ein Gegensatz zwischen sogenannten historischen und gegenwärtigen Stücken konstruiert wird (Hein, 1987b: 100).

En 1980 la editorial Aufbau comienza a publicar su obra. Aparece *Einladung zum Lever Bourgeois*, una recopilación de relatos breves de diversa índole, en la que podemos encontrar un homenaje del autor a su admirado Kleist: *Der neue (glücklichere) Kohlhaas* (personaje que inspiró también a otros autores germano-orientales como Arnolt Brunnen o Elizabeth Plessen). O narraciones sobre personajes anónimos o históricos, como la que da título al libro, que muestra a un Racine, cronista oficial de la corte de Luis XIV, anciano y acosado por la enfermedad. O también *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert*, una colección de cartas escritas por este personaje durante su viaje por Rusia y Siberia entre abril y diciembre de 1829 al servicio de Alexander von Humboldt.

También sería Aufbau la encargada de publicar, un año después, su primera recopilación teatral, *Cromwell und andere Stücke*. En 1982 le llega el turno a su "Novelle" *Der fremde Freund*, publicada un año más tarde en la RFA bajo el título *Drachenblut*, obra con la que Hein obtuvo por fin el espaldarazo definitivo y casi

unánime de la crítica y que le valió la obtención del Premio *Heinrich Mann*. Peter Hacks, encargado de pronunciar el discurso laudatorio, concluiría su intervención con las siguientes palabras:

Ist Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, aufgefallen, daß, seit es keine kommunistischen Dichter mehr gibt, es überhaupt keine Dichter mehr gibt? Ich bitte Christoph Hein, behutsam mit sich umzugehen. Von seiner Sorte haben wir nicht viele (*ndf*, nº 1/1982, pp. 162-163).

Uno de los aspectos que más llama la atención en las historias que narra Hein es la falta de acontecimientos en la vida de los personajes. El autor sabe reflejar con absoluta maestría una atmósfera de rutina, de apática monotonía, de procesos en los que el individuo no puede intervenir. Y ese ambiente, angustioso por aburrido, es trasunto del del propio autor: "Bei uns ist sozial viel erreicht [...] und auf einmal gähnt da ein riesiges Loch fader Eintönigkeit für den einzelnen" (Hein, 1987b: 122).

Formalmente, lo que sorprende del estilo narrativo de Hein es su austeridad, su falta de estridencia, de *pathos*. Esto no es en absoluto casual, sino que responde a una intención clara del autor, quien procura "das Ungeheuerlichste ohne Hysterie aufzeigen" (Hein, 1987b: 126). Y a mi juicio es en esa forma de narrar, casi aséptica, mostrando con la mayor exactitud la desnudez de los hechos, como ya hicieran antes Büchner o Kleist, donde reside la genialidad de este autor. En ocasiones Hein, más que narrar, "opera", hunde su particular bisturí de cirujano literario en los personajes y nos muestra lo que hay dentro.

Él compara su estilo con el de Chejov, de frases cortas y provisto de un subtexto, que él mismo describe en los siguientes términos: "Das ist ganz wunderbar, wie die Figuren etwas sagen, und der Zuschauer bemerkt, sie sagen gleichzeitig noch etwas anderes" (Hammer: 28). Esto es lo que Hein ha denominado *Rollenprosa*, en la que descubrimos al personaje más por lo que calla que por lo que dice, como si lo tuviéramos ante nuestros ojos, de una forma casi plástica. Refiriéndose a Claudia, la protagonista de *Der fremde Freund*, dice su autor: "Wenn die Person sagt, sie sei zufrieden und ihr gehe es gut, wird eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes noch erzählt" (Hein, 1987b: 158). En este sentido es cierto lo que se ha afirmado en alguna ocasión acerca de que la obra narrativa de Hein precisa de una mayor implicación, de un mayor esfuerzo por

parte del lector, quien tiene que distinguir entre la “estructura superficial” y la “estructura profunda” del entramado psicológico de los personajes.

El mundo que se refleja en esta obra es un mundo de soledades que conviven, pero no se comunican, incapaces de traspasar las fronteras de la propia piel. Es una galería de seres humanos enquistados en su propia frustración. Con esta obra Hein nos muestra la realidad de la RDA en sus últimos años de existencia. Se aleja de la visión oficialista de la literatura de decenios anteriores y muestra los efectos del socialismo real sobre el individuo. Pero que nadie se llame a engaño: no está tan lejos de nosotros esa realidad. El diagnóstico de esta obra se hace extensible a toda la civilización, es en definitiva una novela sobre el drama del individuo en las grandes ciudades. No es de extrañar por tanto que ninguna de las obras narrativas que ha escrito Hein posteriormente haya llegado a superar el impacto que produjo *Der fremde Freund* en la opinión pública, atribuible muy seguramente a lo novedoso del estilo de este autor y al tratamiento de temas que afectan al ser humano actual.

En 1983 recibe Hein el Premio de la Asociación Alemana de la Crítica de Berlín Occidental. También en ese mismo año se estrena *Die wahre Geschichte des Ah Q* –publicada un año más tarde– y se publica además *Das Wildpferd unterm Kachelofen*, “mein schönstes Buch”, según nos dijo el autor en una ocasión, un libro dedicado a su hijo Jakob. Con *Ah Q* Hein se hizo de nuevo un hueco en los escenarios alemanes. Se trata de una dramatización de la novela del escritor chino Lu Xun, que Hein ya conocía desde los años 50 y que ya entonces había despertado en él gran interés. La obra plantea de nuevo un cuestionamiento del papel del intelectual en la sociedad.

Al año siguiente aparecería, tras innumerables dificultades, *Horns Ende*, una novela con el trasfondo de las revueltas populares en Hungría en otoño de 1956. Si *Der fremde Freund* planteaba la inquietante pregunta de ¿una sociedad feliz?, *Horns Ende* representa la necesidad de recordar la historia como única vía de asimilarla y plantea la muerte como única forma de escapar a unos mecanismos sociales exentos de toda humanidad. En cierta ocasión, Hein ha dicho: “Wer die Vergangenheit nicht wahrnimmt, ist genötigt, sie zu wiederholen” (Baier: 57). El protagonista de esta novela encarna también esa postura que ve en el recuerdo la

única posibilidad de asimilar la historia, algo que F. Cambi denomina "Ästhetik der Erinnerung":

Sie zeigt auf literarischer Ebene eine Komponente jener Übertragung der Vergangenheit in die gegenwärtige Zeit, auf der Hein auf der theoretischen Ebene besteht. [...] Die Erinnerung ist Element und Instrument der Kontinuität, eine Gelegenheit, die Vergangenheit in die Gegenwart miteinzubeziehen und eine wechselseitige Problematisierung zu bewirken (Einhorn/Günther: 105).

A través de cinco personajes distintos que le conocieron y que aportan su interpretación de los hechos, se narra retrospectivamente la historia de Horn, un historiador –como lo era también el Racine desgastado de *Die Einladung zum Lever Bourgeois*– perteneciente en tiempos a la élite del partido en Leipzig, que es expulsado del mismo en 1953 y "confinado" a Guldenberg como director del museo local. Sujeto a continuas denuncias y sospechoso de colaborar con el enemigo, es sometido a interrogatorios por la Stasi. La aniquilación moral de Horn sólo encuentra un final, el suicidio, hecho que el partido interpreta como el reconocimiento de su culpabilidad. La muerte del historiador desencadena una reflexión sobre lo ocurrido.

En 1987 se estrena *Passage*. También en esta ocasión se adelantaron los escenarios germano-occidentales, aunque esta vez sólo un mes. Con esta obra Hein articula su interés por la segunda guerra mundial a través de un grupo de refugiados alemanes en la frontera francesa con España. Protagonizada por la figura del escritor judío Dr. Frankfurter, que se basa a su vez en la de W. Benjamin, pone sobre el tapete la discusión en torno a los intelectuales y el poder.

También en 1987 se publica su primera colección de ensayos, *Öffentlich arbeiten*, donde aparece recogido el discurso contra la censura que pronunció en el X Congreso de la Asociación de Escritores, celebrado ese mismo año. En él se referiría al silencio en los escenarios de la RDA y a la falta de un foro de opinión pública: "Theater ist ohne Engagement nicht denkbar, ein öffentliches Engagement, ein politisches Engagement, ein Engagement für die eigene Zeit" (Hein, 1990a: 121). Y concluye luego con una recomendación que bien podría reflejar su propia experiencia. De nuevo la invitación a la prosa que ya había formulado años antes: "Schreiben Sie Prosa, oder lernen Sie beizeiten die demütige Haltung des um Almosen bittenden Bettlers" (Hein, 1990a: 122).

A lo largo de 1989 se suceden las apariciones públicas del autor. Nuevos galardones jalonan su trayectoria: en enero el *Lessing Preis* (concedido en la RDA a autores teatrales) y el *Stefan Andres* (RFA). En ese mismo año se publican además *Der Tangospieler* y *Die Ritter der Tafelrunde*. Esta pieza, que Emmerich califica como "comedia convencional", fue entendida irremediablemente como parábola de la disolución de la RDA, al coincidir su estreno, particularmente problemático, con los prolegómenos de la caída del muro y el hundimiento del bloque socialista, ocurridos en otoño de 1989. Todo ello puso la obra de mayor actualidad, de modo que empezó a representarse a lo largo y ancho de la RDA. En aquellas puestas en escena se hizo especial hincapié en el parecido que –deliberadamente o no– podía percibirse entre los personajes de la obra y los dirigentes políticos de la vida real. Sobre los avatares que rodearon su representación hemos dado cumplida cuenta en el correspondiente capítulo de este trabajo.

La acción de *Der Tangospieler* se sitúa en el período comprendido entre enero y septiembre de 1968, de nuevo una fecha significativa en la historia de Europa. El protagonista, Dallow, doctor en Historia y profesor ayudante en la Universidad de Leipzig, es detenido y condenado a 21 meses de prisión. Todo *por tocar un tango*: sus estudiantes le habían pedido a última hora que sustituyera al pianista del cabaret estudiantil. Éstos le dieron las partituras que había de tocar y que él no conocía de antemano: la melodía de un viejo tango, acompañado de una letra que se mofaba del vetusto dirigente del gobierno y que desagradó enormemente a las autoridades.

Tras cumplir condena, el protagonista descubre que no había cometido ningún acto delictivo, pero sin embargo no hace nada por obtener una compensación de su agravio. Si bien no llega a olvidar lo ocurrido, como todos le recomiendan, tampoco se revela contra esa injusticia. Su apatía se convierte en trasunto de la apatía generalizada de su país. Dallow ya no es Kohlhaas: sus ideales no le llevan a luchar contra viento y marea por algo que él considera justo. En cierto modo, Dallow rompe la baraja, se aleja de un sistema que ha cometido un atropello con él. Trabaja un tiempo fuera del ámbito académico, hasta que le ofrecen volver al puesto que ha dejado vacante su sucesor en la universidad después de la invasión de Praga por tropas del Pacto de Varsovia. De este modo, aparte de la historia



individual de Dallow, irrumpe en la novela la dimensión histórica, la primavera de Praga, sobre la que las autoridades de la RDA habían mostrado un absoluto mutismo. El hecho de verbalizar, por medio de la literatura, un suceso que no había sido debatido públicamente, desplazó nuevamente el significado de esta obra de lo puramente estético a lo político.

La actividad literaria de Hein dio paso a la ensayística en los meses que siguieron a la caída del muro. En 1990 se publican las dos colecciones de ensayos *Als Kind habe ich Stalin gesehen* y *Die fünfte Grundrechenart* y también *Bridge freeze before Roadway*. En ese mismo años fue galardonado en Viena con el premio Erich Fried.

La crítica acogería en 1993 de forma fría y con cierta decepción<sup>91</sup> la primera obra de Hein tras la reunificación: *Das Napoleonspiel*, novela cuya acción se desarrolla en el Berlín oriental de los meses anteriores a aquel histórico 9 de noviembre. Wörle, el protagonista, es un abogado con una única pasión: el juego, que le permite escapar del aburrimiento, su único miedo. Su admiración por el estratega Napoleón es la que da título a la novela. El 21 de junio de 1989, durante un trayecto en metro, Wörle golpea mortalmente a un pasajero con un palo de billar, algo que él mismo calificaría de "unerläßliche Tötung". Todo ello lo descubre el lector a través de una carta que el protagonista envía a su abogado desde la prisión preventiva en que se encuentra. Una historia ciertamente poco o nada creíble, como le reprochaba la crítica. Sin embargo, Wörle es, según nos dijo el propio autor, el personaje con el que tiene más puntos en común.

En 1994 se publica el volumen de narraciones *Exekution eines Kalbes und andere Erzählungen* y un año más tarde se estrena *Randow*, su primera obra dramática tras la *Wende*; en ella Hein vuelve sobre el presente histórico de la nueva Alemania reunificada. No obstante, en comparación con sus obras anteriores,

---

<sup>91</sup> Como asegura F.-J. Kopka, del semanario Wochenpost: "Das erste Nachwende-Buch von Christoph Hein ist mit Spannung erwartet worden. Hein ist aus der mittleren, skeptischen Generation der DDR-Schriftsteller der berühmteste. Er wich der DDR nicht aus, bediente sich nicht der Sklavensprache, [...] man hörte nichts davon, daß er das Land hätte verlassen wollen, man las nichts davon, daß er es liebte: Was würde dieser scharfe Beobachter erst über die DDR schreiben nach dem Ende der DDR? [...] Die Erwartungen gehen ins Leere. [...] Herr Hein scheint nicht zu wissen, was man von ihm will".

*Randow* queda, cualitativamente hablando, en franca desventaja.

Dos años más tarde se publicará *Von allem Anfang an*, autobiografía ficticia del autor. Como en *Der fremde Freund* es de nuevo un narrador en primera persona quien nos introduce en la vida de la RDA de los años 50, pero en este caso no se trata de un adulto, sino de Daniel, un niño de unos diez años, hijo –como Hein– de un pastor protestante. Hein se sumerge en esta novela por completo en el universo infantil, viendo la realidad a través de los ojos de ese niño. Una novela llena de luz y color, de ternura y nostalgia.

En 1998 recibe en Bochum el Premio *Peter Weiss* y en octubre es nombrado presidente del primer PEN-Club de la Alemania unificada, comprometiéndose con la causa de los escritores perseguidos políticamente.

El año 1999 marca el regreso de Hein a los escenarios con cuatro pequeñas obras: *Bruch*, estrenada en Düsseldorf y posteriormente representada por diversos escenarios de la ex-RDA, *In Acht und Bann*, segunda parte de *Die Ritter der Tafelrunde*, estrenada en Weimar en el marco de las celebraciones de esta ciudad como capital cultural europea y por último, *Zaungäste y Himmel auf Erden*, representadas conjuntamente en Chemnitz. Recientemente la editorial Aufbau ha reunido en un solo volumen estas cuatro obras.

La última novela de Hein hasta la fecha, *Willenbrock*, ha sido publicada en 2000, año en que además ha sido galardonado con el *Premio de Literatura* de la ciudad suiza de Solothurn.

Esta *BIOBIBLIOGRAFIA* no sería completa si pasáramos por alto una de las facetas que sin duda ha acompañado la carrera literaria de este autor: nos referimos a su dimensión social como escritor. A finales de la década de los 70 y primeros 80, Hein empezó a pronunciarse públicamente acerca de diversos temas concernientes a la labor del intelectual dentro de la sociedad socialista, poniendo al descubierto, de una forma cautelosa, pero no por ello menos contundente, la otra cara del Estado. Su actitud crítica hacia y desde dentro del sistema, al borde siempre de la disidencia, queda patente tanto en sus narraciones y piezas teatrales como en sus ensayos, aunque él se haya pronunciado en sentido contrario: “Wenn ich irgendeine Entwicklung hier für unsinnig hielt, dann habe ich mich gelegentlich

auch dazu geäußert, aber nicht mit der Literatur" (Arnold, 1991a: 82).

Hein defiende la autonomía del arte y del artista frente a los cantos de sirena que tratan de seducirlo y convertirlo en instancia moral y se ha mostrado contrario a la instrumentalización de la literatura para fines ajenos a los puramente artísticos. Ha tratado siempre de demostrar que literatura y moral son categorías independientes: "Ich denke, Literatur hat mit Moral nichts zu tun" (Hammer: 11) y ha afirmado en más de una ocasión, reivindicando su vocación de cronista, no de "guía espiritual": "Meine Geschichten sind keine moralischen Appelle" (Hein, 1987b: 124).

Der Schriftsteller ist kein Prediger, der den Sachverhalt, den er darstellt, auch noch selber kommentiert. Ich vermeide es zu predigen, [...] weil hinter der moralischen Instanz, hinter dem Wegweiser, der ein Schriftsteller vielleicht sein kann, der Prophet lauert. [...] das ist eine Literatenrolle aus dem 19. Jahrhundert. [...] Ich bin nicht klüger als mein Publikum, [...] Ich bin so unberaten wie mein Publikum. Ich kann ihm nur etwas über den Weg sagen, den wir gegangen sind (Baier: 38, 52).

Tampoco cree que la literatura tenga que ver con el coraje: "Mut ist keine literarische Kategorie" (Baier: 98), ha asegurado en alguna ocasión. No debe idealizarse la figura del escritor. Y por otra parte,

Schriftsteller sind keine Kritiker: Kritik kann und darf kein übergreifendes Moment von Literatur sein, das wird unendlich langweilig. Literatur kann kritisch sein, aber sie darf sich nicht darauf beschränken (Baier: 98).

El cuestionamiento de la labor de los escritores en función de su filiación o disidencia política se puso de actualidad especialmente durante el proceso de reunificación alemana, saltando a las páginas de los medios de información en lo que se dio en llamar "debate literario". Tras la caída del muro, los ciudadanos de la por entonces ex-RDA tuvieron por fin acceso a las actas personales que archivaba el Ministerio para la Seguridad del Estado (MfS, más conocido como Stasi) y que acababa de desclasificar. Se descubrió entonces que una autora de la talla de Christa Wolf –que a la sazón acababa de publicar su novela *Was bleibt*, donde denunciaba públicamente la vigilancia a que había estado sometida por parte de la Stasi– había sido también "colaboradora no oficial" (iM) de la Stasi. La noticia cayó como un jarro de agua fría en la opinión pública germano-oriental, que vio cómo caía del pedestal uno de sus intelectuales más valiosos y valorados. Hein se ha rebelado contra esa responsabilidad ética sobre la sociedad que se atribuía a los escritores:

Ich denke, an die Literatur beziehungsweise die Literaten wurden Ersatzfunktionen herangetragen. Denen konnte man sich nicht völlig entziehen. [...] vom Publikum [wurde] ein gewisser Druck auf den Literaten der DDR ausgeübt, die fehlende Presse zu ersetzen, also doch Wahrheiten über die DDR mitzuteilen. Ich habe mich dagegen immer gewehrt (Hammer: 46, 17).

Pero no sólo era el público lector, también el Estado reclamaba su parte de compromiso, todo lo cual dejaba al autor escribiendo entre la espada y la pared:

Man wurde von zwei Seiten bedrängt, und die Literatur war von zwei Seiten bedroht – vom staatlichen Zensor und von den Erwartungen des Publikums. Dem Druck des Staates konnte man ausweichen, der war so eindeutig und offensichtlich. [...] Dem Druck des Publikums hingegen konnte man sich kaum entziehen. [...] Gefragt war nicht nur der kritisch-engagierte, sondern der extrem politische Schriftsteller. Und das ist eine Gefahr für die Literatur (Baier: 44).

Si ya en los 50 Stefan Heym había puesto sobre el tapete la existencia de mecanismos de represión en el ámbito cultural y literario, Hein vuelve a referirse a ellos años más tarde: “die Zensur war da, bevor man begonnen hatte zu schreiben, und irgendwie mußte man damit leben” (Hammer: 48). Y continúa diciendo:

Die Zensur hatte Einfluß auf die Distributionssphäre, auf die Zulassung von Texten und dergleichen. Auf's Schreiben, denke ich, hatte sie eigentlich keinen Einfluß, [...] Zensur findet am Schreibtisch nicht statt, es sei denn, ich lasse es zu (Arnold, 1991a: 85).

El autor Joachim Walter también percibe esa (re)presión de la que fue poco a poco liberándose:

[...] die Zensur war allgegenwärtig, in dem Sinne, daß sie (bei mir) zuerst schleichend wirkte als Selbstdisziplinierung oder eben als Selbstzensur [...] im letzten Jahrzehnt war ich völlig frei davon beim Schreiben, was aber dann [...] Manuskripte entweder verzögerte (um Jahre) oder aber emigrieren ließ (Wiesner/Wichner: 26).

En la RDA la literatura hizo suyas funciones que no le eran inherentes<sup>92</sup>, y así era percibida por el público, que exigía del autor lo que no le daban los periódicos. “Statt der Zeitung kauften sich die Leute ein Buch” (Hein, 1990a: 193), dice Hein, que en el ya mencionado X Congreso de Escritores agradecería a la prensa su “contribución” al desarrollo de la literatura: “Ich danke unserer Presse und unseren Medien für ihre Arbeit, die die Wirkung unserer Literatur maßgeblich ermöglichen” (Hein, 1990a: 112).

---

<sup>92</sup> Esa funcionalización de la literatura se hace también extensible al teatro, contra lo que Hein se rebela: “die Bühne [hat] mit Journalismus nichts zu tun. [...] Kunst hat einfach andere Aufgaben” (Baier: 90). En este mismo sentido, ya en 1978, Hein afirmaba de forma categórica: “Für das Nichtstattfinden von Zeitung/Berichterstattung ist Theater kein Ersatz” (Hein, 1987b: 100).

Tal vez resulte difícil comprender cuál ha sido la postura de Hein a lo largo de la historia de su país, porque precisamente no se deja encasillar en conceptos como "escritor comprometido", "disidente político". En el momento en que se abría para la RDA la posibilidad de iniciar una nueva andadura, Hein se mostró partidario de encontrar una "tercera vía", alternativa a la neoliberal capitalista, que pusiera en práctica los ideales que había caricaturizado el pétreo aparato estatal. Pero, como ya sabemos, los acontecimientos políticos se sucedieron vertiginosamente, concediendo poco margen para la reflexión histórica. Era de nuevo la política de borrón y cuenta nueva, la misma hora cero que después de la derrota de Hitler paralizó la conciencia histórica del país, reemplazando en la RDA una dictadura por otra. Entre la algarabía de los escaparates del Oeste y las promesas de una vida mejor no se oyeron las voces de los intelectuales advirtiéndoles de los peligros de entregarse incondicionalmente a esa otra opción. El pueblo celebraba su recién estrenada mayoría de edad y lo hacía con marcos occidentales en el bolsillo. Tal vez el tiempo ponga las cosas en su sitio. "Sie sollen sich selber was denken." (Hein: 1984a: 107), dijo Wang a Ah Q.

## PUESTAS EN ESCENA DE LAS OBRAS DE CHRISTOPH HEIN

### 1. *Vom hungrigen Hennecke*

25.9.1974	estreno: Volksbühne Berlin/Spektakel II (D: Thomas Valentin)
19.3.1976	Meininger Theater

### 2. *Schlötel oder Was solls*

25.9.1974	estreno: Volksbühne Berlin/Spektakel II (D: Manfred Karge/Matthias Langhoff)
26.6.1986	Staatstheater Kassel/Experimentierbühne "tif" (D: Matthias Fontheim)
30.5.1988	Landestheater Saarbrücken (D: Norbert Hilchenbach)
14.4.1989	Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg (D: Reinhard Simon)
10.6.1989	Städtische Theater Karl-Marx-Stadt/Schauspielhaus (D: Hasko Weber)

### 3. *Die Geschäfte des Herrn D./Rockefeller I.*

21.4.1979	estreno: Friedrich-Wolf-Theater Neustrelitz (D: Christian Bleyhoeffer)
9.6.1983	Vaganten-Bühne (West-Berlin) (D: Doris Heiland)
17.1.1986	Ensemble Ruhrfestspiele Recklinghausen (D: Doris Heiland)

### 4. *Cromwell*

17.4.1980	estreno: Theater der Stadt Cottbus (D: Peter Röhl)
mayo 1979	Poetisches Theater "Louis Fürnberg", Karl-Marx-Universität Leipzig
21.9.1983	Bühnen der Stadt Gera (Jena) (D: Klaus Krampe)
26.2.1984	Bühnen der Stadt Gera (Gera) (D: Klaus Krampe)
5.10.1984	Landestheater Eisenach (D: Michael Grosse)
24.10.1986	Theater Essen/Großes Haus (D: Hansgünther Heyme)

5. *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon*

9.11.1980	estreno: Schauspiel Düsseldorf/Großes Haus (D: Heinz Engels)
17.5.1981	Mülheimer Theater-theater, Gastinszenierung Düsseldorfer Schauspieler
14.2.1987	Städtische Bühnen Erfurt (D: Ekkehardt Emig)
26.10.1989	Ensemble Ruhrfestspiele Recklinghausen/Theater im Depot (D: Wolfgang Liechtenstein)
25.1.1990	Theater Stralsund (D: Fred Grasnick)

6. *Der neue Menoza*

29.5.1982	estreno: Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin/Großes Haus (D: Wolf-Dieter Lingk)
24.3.1985	Städtische Bühnen Augsburg (D: Henri Hohenemser)
18.10.1985	Theater der Bergarbeiter Senftenberg (D: Holger Teschke)
11.5.1994	theater 89 Berlin (D: Hans-Joachim Frank)

7. *Die wahre Geschichte des Ah Q*

22.12.1983	estreno: Deutsches Theater Berlin/Kammerspiele (D: Alexander Lang)
2.3.1984	Bühnen der Stadt Zwickau/theater in der mühle (D: Christine Harbort a. G.)
15.11.1984	Théâtre Gennevilliers, co-prod. con Théâtre National Strasbourg (D: Bernard Sobel)
16.12.1984	Staatstheater Kassel/Schauspielhaus (D: Valentin Jeker)
20.2.1985	Vereinigte Bühnen Graz/Malersaal (D: Heinz Hartwig)
30.5.1985	Theater am Neumarkt, Zürich (D: Peter Schweiger)
5.6.1985	Stadttheater Bern/Mansarde (D: Ralf Milde)
15.6.1985	Schauspielhaus Düsseldorf/Kleines Haus (D: Herbert König)
20.9.1985	Teatro da Rainha Caldas da Rainha Lissabon (D: José Peixoto)

19.12.1985	Städtische Bühnen Nürnberg/Kammerspiele (D: Berndt Renne)
5.2.1986	Fartov Studio Théâtre Bordeaux (D: Jean Pierre Nercam)
18.4.1986	Hessisches Staatstheater Wiesbaden/Studio (D: Max K. Hoffmann)
9.10.1986	Theater im Zimmer Hamburg (D: Berndt Renne)
20.10.1986	Jan Kochanowski Theater Opole (D: Bogdan Slonski)
20.10.1986	Stefan Jaracz Theater Lodz (D: Jerzy Hutek)
21.2.1987	Landestheater Tübingen/Werkstatt (D: Meinhardt Zanger)
7.3.1987	Theater Gruppe 80 Wien (D: Erhard Pauer)
24.4.1987	Theater der Stadt Schwedt (D: Karl-Heinz Liefers a. G.)
20.6.1987	Werkstatt Schillertheater (West-Berlin) (D: Friedhelm Ptok)
27.10.1988	Cinoherní studio Usti nad Labem
nov. 1988	Companhia Brasileira de Arte Rio de Janeiro (D: Sergio Fonta)
2.6.1989	Westfälische Kammerspiele Paderborn (D: Manfred Neuböck)
enero 1990	Theater im Westend München (D: Gregor Kern)
29.8.1990	Soho Theatre Company/The Midnight Theatre Company London (D: Derek Wax/ Rebecca Wolman)
6.4.1990	Theater Nordhausen (D: Thomas Zieler)
24.4.1990	Vereinigte Bühnen Krefeld-Mönchengladbach (D: Peter Borchardt)
23.9.1990	Landestheater Altenburg (D: Florian Schwannhäuser)
17.3.1991	Hans-Otto-Theater Potsdam/Theater i.d.Zimmerstraße (D: Bernd Weißig)
31.3.1991	Verein Theater Bureau Wien
27.9.1991	Théâtre Angers (D: Claudia Stavisky)
29.9.1991	Stadttheater Gießen (D: Meinhardt Zanger)



8. *Passage*

25.10.1987	estreno: Schauspielhaus Essen/Grillo Theater (D: Hansgünther Heyme)
15.11.1987	estreno: Schauspielhaus Zürich (D: Urs Schaub)
28.11.1987	estreno: Staatsschauspiel Dresden/Schauspielhaus (D: Klaus Dieter Kirst)
12.1.1988	Deutsches Nationaltheater Weimar/Foyer III (D: Christina Emig-König a.G.)
27.2.1988	Städtische Theater Karl-Marx-Stadt/Schauspielhaus (D: Hartwig Albiro)
29.2.1988	Théâtre Populaire de Lorraine Thirville (D: François Mathieu)
27.8.1988	Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin (D: Martin Meltke)
16.9.1988	Bühnen der Stadt Nordhausen (D: Lutz Graf)
25.3.1989	Elbe-Saale-Bühnen Wittenberg-Bernburg (D: Clara Widmer)
22.4.1989	Volkstheater Rostock/Kleines Haus (D: Heinz Klevenow)
29.4.1989	Theater Baden-Baden (D: Wolfgang Schön)
8.9.1989	Kleist-Theater Frankfurt a.O. (D: Peter Ibrik)
16.9.1989	Landestheater Eisenach (D: Fred Graeve/Wilfried Klaus)
5.10.1989	Theater der Stadt Zeitz (D: Jürgen Kautz)
8.4.1990	Stadttheater Gießen (D: Johannes Kaetzler)
31.5.1990	Theater neben dem Turm Marburg/Lahn

9. *Die Ritter der Tafelrunde*

12.4.1989	estreno: Staatsschauspiel Dresden/Kleines Haus (D: Klaus Dieter Kirst)
2.10.1989	Landestheater Eisenach (lectura)
14.10.1989	Theater der Stadt Plauen (D: Ekkehard Dennewitz)
14.10.1989	Landestheater Halle/neues theater (D: Peter Sodann)
14.10.1989	Städtische Bühnen Erfurt/Schauspielhaus (D: Klaus Stephan)
17.11.1989	Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin/Großes Haus (D: Martin Meltke)

10.12.1989	Brandenburger Theater (D: Peter Lange a.G.)
16.12.1989	Theater der Altmark Stendal (D: Rainer Eigendorff)
3.2.1990	Leipziger Schauspiel/Neue Szene (D: Gotthard Müller)
10.2.1990	Thomas-Müntzer-Theater-Eisleben (D: Frank Hofmann)
18.2.1990	Landestheater Altenburg (D: Gert Hof)
3.3.1990	Staatstheater Kassel/Schauspielhaus (D: Peter Siefert)
16.3.1990	Bühnen der Stadt Zwickau (D: Michael Grosse)
27.3.1990	Kleist-Theater Frankfurt a.O./Werkstatt (D: Erika Westphal)
30.3.1990	Bühnen der Stadt Bielefeld/Theater am Alten Markt (D: Jürgen König)
17.1.1991	Staatstheater Mainz (D: Guy Reinesch)
feb. 1991	City Theatre London

#### 10. *Ma... Ma... Marlene, Szenen nach Horns Ende*

22.3.1990	estreno: Maxim Gorki Theater Berlin (D: Thomas Langhoff) – adaptación de Ruth Reinicke y Manfred Schmidt
-----------	--

#### 11. *Radow*

1.10.1995	Hackesche Hof Theater
-----------	-----------------------

#### 12. *Bruch*

27.2.1999	estreno: Schauspielhaus Düsseldorf (D: Anna Badora)
	theater 89, Niedergörsdorf (Brandenburg) (D: Hans-Joachim Frank)
	theater 89, Hebbel Theater Berlin (D: Hans-Joachim Frank)

#### 13. *In Acht und Bann*

29.4.1999 estreno: Weimar (D: Katja Paryla)

14. *Zaungäste*

9.10.1999 Chemnitz (D: Tatjana Rese)

15. *Himmel auf Erden*

9.10.1999 Chemnitz (D: Tatjana Rese)

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA ARTÚRICA GENERAL

### A

<b>Año</b>	<b>Título y Autor</b>
1801	<i>The Fairy of the Lake</i> , de John Thelwall
1817-18	<i>The Monks and the Giants</i> , de John Hookham Frere
1829	<i>The Misfortunes of Elphin</i> , Thomas Love Peacock
1834	<i>King Arthur and the Knights of the Round Table</i> , de Thomas S. Cooke
1850	<i>The Lady of Shalott</i> , de William Holman Hunt
1852	<i>Tristram and Ideult</i> , de Matthew Arnold
1858	<i>The Defence of Guenevere</i> , William Morris
1875-77	<i>The Beguiling of Merlin</i> , de Edward Burne-Jones
1880	<i>A Boy's King Arthur</i> , Sidney Lanier (versión adaptada al público infantil)
1880-98	<i>Arthur in Avalon</i> , de Edward Burne-Jones
1882	<i>Tristram of Lyonesse</i> , de Algernon Swinborne
1888	<i>The Lady of Shalott</i> , de William Waterhouse
1891-98	<i>Launcelot and Guenevere</i> , de Richard Hovey
1895	<i>King Arthur</i> , de J. Comyns Carr
1897	<i>Sir Galahad</i> , de George Frederick Watts

(Fuentes: Norris J. Lacy (ed.): *The Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1986; Norris J. Lacy (ed.): *The New Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1996 y Norris J. Lacy, Geoffrey Ashe y Debra N. Mancoff (eds.): *The Arthurian Handbook*. New York/London: Garland, 1997<sup>93</sup>).

---

<sup>93</sup> En: BREWER, Elisabeth/TAYLOR, Beverly: *The Return of King Arthur. British and American Arthurian literature since 1800*. Cambridge: D.S.Brewer, 1983 puede encontrarse un detallado listado cronológico de la literatura artúrica publicada en lengua inglesa desde el año 1800.

## B

<b>Año</b>	<b>Título y Autor</b>
1903	<i>Merlin and Vivian</i> , de Henry Hadley (publicada en 1970)
1905	<i>Sir Aglovale</i> , Clemence Housman
1905	<i>Lays of the Round Table</i> , de Ernest Rhys
1917	<i>Merlin</i> , de Edwin Arlington Robinson
1919	<i>Jurgen</i> , de James Branch Cabell
1920	<i>Lancelot</i> , de E. A. Robinson
1922	<i>The Waste Land</i> , de T. S. Eliot
1922	<i>The Secret Glory</i> , de Arthur Machen
1923	<i>The Queen of Cornwall</i> , de Thomas Hardy
1926	<i>Galahad</i> , de John Erskine
1927	<i>Tristram</i> , de E. A. Robinson
1928	<i>Midsummer Night</i> , de John Masefield
1931	<i>The Lady of Shalott</i> , de Frederick Ashton
1932	<i>A Glastonbury Romance</i> , de John Cowper Powys
1934	<i>Tristram</i> , de Frank Kendon
1937	<i>In Parenthesis</i> , de David Jones
1938	<i>Taliessin Through Logres</i> , de Charles Williams
1939	<i>Finnegans Wake</i> , de James Joyce
1940	<i>The Man Who Went Back</i> , de Warwick Deeping
1944	<i>The Region of the Summer Stars</i> , de Charles Williams
1944	<i>The Bear of Britain</i> , de Edward P. Frankland
1945	<i>That Hideous Strenghth</i> , de C. S. Lewis
1951	<i>Merlin or The Return of Arthur, A Satiric Epic</i> , de Martyn Skinner
1952	<i>The Anathemata</i> , de David Jones
1952	<i>The Natural</i> , de Bernard Malamud
1954-55	<i>The Lord of The Rings</i> , de J. J. R. Tolkien
1955	<i>To the Chapel Perilous</i> , de Naomi Mitchison
1955	<i>The Return of Arthur: A Poem of the Future</i> , de Martyn Skinner
1956	<i>Gareth of Orkney</i> , de E. M. R. Ditmas
1956	<i>The Queen's Knight</i> , de Martin Borowsky
1956	<i>The Great Captains</i> , de Henry Treece

- 1958-59 *The Acts of King Arthur*, de John Steinbeck (publicada en 1976)
- 1960 *The Grail Legend*, de Emma Jung y Marie-Louise von Franz
- 1961 *Castle Dor*, de Arthur Quiller-Couch y Daphne du Maurier
- 1963 *Avalon Revisited*, de Margaret Atwood
- 1963 *Sword at Sunset*, de Rosemary Sutcliff
- 1967 *Tristan 1946*, de Maria Kuncewiczowa
- 1970 *The Crystal Cave*, de Mary Stewart
- 1970 *Merlin's Mistake*, de Robert Newman
- 1971 *Tristan and Iseult*, de Rosemary Sutcliff
- 1972 *The Island of the Mighty*, de John Arden y Margaretta d'Arcy
- 1972 *Excalibur*, de Sanders Ann Laubenthal
- 1973 *The Dark Is Rising*, de Susan Cooper
- 1973 *The Hollow Hills*, de Mary Stewart
- 1973 *Artorius*, de John Heath-Stubbs
- 1974 *Merlin's Ring*, de H. Warner Munn
- 1975 *Merlin's Mirror*, de André Norton
- 1975 *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table*, de Rick Wakeman
- 1975 *The Green Knight*, de Vera Chapman
- 1975 *Lionors*, de Barbara Ferry Johnson
- 1976 *The King's Damosel*, de Vera Chapman
- 1976 *King Arthur's Daughter*, de Vera Chapman
- 1976 *Merlin's Godson*, de H. Warner Munn
- 1976 *The Crimson Chalice*, de Victor Canning
- 1977 *Monty Python and the Holy Grail* (publicada como libro)
- 1977 *Arturius Rex*, de John Gloag
- 1977 *Parsival: Or a Knight's Tale*, de Richard Monaco
- 1978 *The Pendragon*, de Catherine Christian
- 1978 *Arthur Rex: A Legendary Novel*, de Thomas Berger
- 1978 *Lancelot: A Novel*, de Peter Vansittart
- 1978 *Merlin*, de Robert Nye
- 1978 *Perceval and the Presence of God*, de Jim Hunter
- 1978 *Lancelot*, de Walker Percy

- 1979 *The Last Enchantment*, de Mary Stewart
- 1979 *The Grail War*, de Richard Monaco
- 1979 *The Grail Tree*, de Jonathan Gash
- 1979 *The Dragon Lord*, de David Drake
- 1980 *The Final Quest*, de Richard Monaco
- 1980 *Firelord*, de Parke Godwin
- 1980 *Hawk of May*, de Gillian Bradshaw
- 1981 *Guinevere*, de Sharan Newman
- 1982 *The Mists of Avalon*, de Marion Zimmer Bradley
- 1982 *Port Eternity*, de C. J. Cherryh
- 1982 *Ydills of the Queen*, de Phyllis Ann Karr
- 1982 *Merlin's Booke*, de Jane Yolen
- 1983 *The High Kings*, de Joy Chant
- 1984 *Small World*, de David Lodge
- 1984 *The Wicked Day*, de Mary Stewart
- 1985 *Broken Stone*, de Richard Monaco
- 1986 *The Fisher King*, Anthony Powell
- 1987 *Child of the Northern Spring*, de Persia Woolley
- 1988 *Merlin Dreams*, de Peter Dickinson
- 1988 *The Lyre of Orpheus*, de Robertson Davies
- 1989 *Possession*, de Antonia Susan Byatt
- 1990 *The King*, de Donald Barthelme
- 1990 *Castlevew*, de Gene Wolfe

(Fuentes: Norris J. Lacy (ed.): *The Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1986; Norris J. Lacy (ed.): *The New Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1996 y Norris J. Lacy, Geoffrey Ashe y Debra N. Mancoff (eds.): *The Arthurian Handbook*. New York/London: Garland, 1997).

## C

<b>Año</b>	<b>Título y Autor</b>
1978	<i>Parzival</i> , de Albert Emil Brachvogel
1886	<i>Merlin</i> , de Karl Goldmark (ópera)
1887	<i>Merlins Wanderungen</i> , de Rudolf von Gotschall
1891	<i>Titurel</i> , de Karl Schäfer (híbrido entre la ópera y el drama)
1982	<i>Merlin</i> , de Paul Heyse
1897-1900	<i>Parcival</i> , de Karl Vollmöller (colección lírica)
1900	<i>König Arthur</i> , de Friedrich Lienhard
1900	<i>Merlin, der Königsbarde</i> , de Friedrich Lienhard
1902	<i>Gawân</i> , de Eduard Stucken
1903	<i>Tristan</i> , de Thomas Mann
1903	<i>Lanval</i> , de Eduard Stucken
1908	<i>Zwölf aus der Steiermark</i> , del austríaco Rudolph Hans Bartsch
1908-14	<i>Galahad</i> , de Gerhart Hauptmann (fragmento)
1909	<i>Die Abendburg</i> , de Bruno Wille
1909	<i>Lanzelot</i> , de Eduard Stucken
1909	<i>Tantris der Narr</i> , de Ernst Hardt
1912	<i>Der heilige Gral</i> , de Richard von Kralik
1912	<i>Merlins Geburt</i> , de Eduard Stucken
1912	<i>Montsalvasch</i> , de Erwin Guido Kolbenheyer
1912	<i>Wiltfeber, der ewige Deutsch</i> , de Hermann Burte
1913	<i>Merlin</i> , de Richard von Kralik
1913	<i>Merlin</i> , de Felix Draeseke (ópera)
1913	<i>Der Kelch von Avalon</i> , de Manfred Kyber
1914	<i>Der Stern des Bundes</i> , de Stefan George
1914	<i>Der Gral, eine Dichtertragödie aus dem deutschen Mittelalter</i> , de Rudolf König
1916	<i>Tristram und Ysolt</i> , de Eduard Stucken
1917-44	<i>Der neue Christophorus</i> , de Gerhart Hauptmann
1921	<i>Das Mädchen von Shalott</i> , de Hanns Heinz Ewers
1922	<i>Das verlorene Ich</i> , de Eduard Stucken
1922	<i>Parzival. Ein Versroman in drei Kreisen</i> , de Albrecht Schaeffer



- 
- 1924        *Der Zauberer Merlin*, de Eduard Stucken  
1927        *Der junge Parzival*, de Henry von Heiseler  
1928        *Parsifal*, de Peter Macholin

(Fuentes: Norris J. Lacy (ed.): *The Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1986; Norris J. Lacy (ed.): *The New Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1996 y Norris J. Lacy, Geoffrey Ashe y Debra N. Mancoff (eds.): *The Arthurian Handbook*. New York/London: Garland, 1997).

## D

<b>Año</b>	<b>Título y Director/Productor</b>
1904	<i>Parsifal</i> (dir. Edwin Porter)
1909-10	<i>Lancelot and Elaine</i> (prod. Vitagraph)
1917	<i>Knights of the Square Table or The Grail</i> (prod. Thomas Edison)
1921	<i>Tristan et Yseut</i> (dir. Maurice Mariaud)
1921	<i>A Connecticut Yankee</i> (dir. Tay Garnett) – muda
1931	<i>A Connecticut Yankee at King Arthur's Court</i> (prod. Fox) – sonora
1936	<i>A Connecticut Yankee at King Arthur's Court</i> (prod. Fox) – reed.
1942	<i>King Arthur was a Gentleman</i> (dir. Marcel Varnel)
1942	<i>L'éternel retour</i> (dir. Jean Delannoy – guión de Jean Cocteau)
1949	<i>A Connecticut Yankee at King Arthur's Court</i> (prod. Paramount) – musical
1953	<i>The Knights of the Round Table</i> (dir. Richard Thorpe)
1953	<i>Prince Valiant</i> (dir. Henry Hathaway)
1955	<i>The Black Knight</i> (dir. Tay Garnett)
1962-63	<i>The Sword of Lancelot/Lancelot and Guinevere</i> (dir. Cornel Wilde)
1963	<i>The Siege of the Saxons</i> (dir. Nathan Juran)
1963	<i>To Parsifal</i> (dir. Bruce Baillie)
1963	<i>The Sword in the Stone</i> (prod. Walt Disney)
1967	<i>Camelot</i> (dir. Joshua Logan)
1972	<i>Tristan et Yseut</i> (dir. Yvan Lagrange)
1974	<i>Lancelot du Lac</i> (dir. Robert Bresson)
1975	<i>Monty Python and the Holy Grail</i> (dir. T. Gilliam and T. Jones)
1975	<i>King Arthur: The Young Warlord</i> (dir. P. Hayers, P. Jackson, P. Sasdy)
1978	<i>Perceval le Gallois</i> (dir. Eric Rohmer)
1979	<i>The Unidentified Flying Odd-Ball/The Spaceman and King Arthur</i> (prod. W. Disney)
1980	<i>Parzival</i> (dir. Richard Blank) – televisión
1981	<i>Excalibur</i> (dir. John Boorman)
1981	<i>Feuer und Schwert – Die Legende von Tristan und Isolde</i> (dir. Veith von Fürstenberg)
1982-83	<i>Parsifal</i> (dir. Hans Jürgen Syberberg)

- 
- 1989      *Indiana Jones and the Last Crusade* (dir. Steven Spielberg)  
1990      *Chevaliers de la Table Ronde* (dir. Denis Llorca)  
1991      *The Fisher King* (dir. Terry Gilliam)  
1995      *The First Knight* (dir. Jerry Zucker)

(Fuente: Norris J. Lacy (ed.): *The New Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland, 1996 y Norris J. Lacy, Geoffrey Ashe y Debra N. Mancoff (eds.): *The Arthurian Handbook*. New York/London: Garland, 1997).

## BIBLIOGRAFÍA

### I. DE CONSULTA GENERAL

- GONZÁLEZ/PORTO-BOMPIANI (eds.): *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Vol. XI Diccionario de personajes. Barcelona: Montaner y Simón, 1967.
- KILLY, Walther (Hrsg.): *Deutsche Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 5 vol. München: Bertelsmann, 1994.
- KILLY, Walther (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 vol. Berlin: Directmedia, 1998 (en formato electrónico).

### II. EDICIONES DE LA OBRA DE CHRISTOPH HEIN

**Der neue Menoza**. Berlin: Henschel, 1981.

**Einladung zum Lever Bourgeois**. Berlin/Weimar: Aufbau, 1980. También bajo el título: **Nachtfahrt und früher Morgen**. Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1989a. Incluye:

- a. *Einladung zum Lever Bourgeois*
- b. *Aus: Ein Album Berliner Stadtansichten*
- c. *Leb wohl, mein Freund, es ist schwer zu sterben*
- d. *Der neue (glücklichere) Kohlhaas*
- e. *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert*

**Cromwell und andere Stücke**. Berlin/Weimar: Aufbau, 1981. Incluye:

- a. *Cromwell. Ein Schauspiel*
- b. *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon*
- c. *Schlötel oder Was solls*
- d. *Der neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandj*

**Der fremde Freund**. Berlin/Weimar: Aufbau, 1982. Publicada en la RFA bajo el título: **Drachenblut**. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983.

**Die wahre Geschichte des Ah Q (Zwischen Hund und Wolf). Stücke und Essays**. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1984a. Incluye:

- a. *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon*
- b. *Anmerkung zu "Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon"*
- c. *Die wahre Geschichte des Ah Q*
- d. *Waldbruder Lenz*
- e. *Öffentlich arbeiten*
- f. *Lorbeerwald und Kartoffelacker*

**Das Wildpferd unterm Kachelofen**. Berlin: Altberliner Verlag, 1984b.

**Horns Ende**. Berlin/Weimar: Aufbau, 1985; Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1987a.

**Schlötel oder Was solls. Stücke und Essays**. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1986. Incluye:

- a. *Worüber man nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen*
- b. *Schlötel oder Was solls*
- c. *Cromwell*
- d. *Anmerkungen zu "Cromwell"*
- e. *Hamlet und der Parteisekretär*
- f. *Linker Kolonialismus oder Der Wille zum Feuilleton*

**Öffentlich arbeiten. Essais und Gespräche**. Berlin/Weimar: Aufbau, 1987b.

**Passage**. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1988a.

- Die wahre Geschichte des Ah Q/Passage.** Berlin: Henschel, 1988b. Incluye:  
 a. *Die wahre Geschichte des Ah Q*  
 b. *Passage*
- Der Tangospieler.** Berlin/Weimar: Aufbau, 1989b.
- Die Ritter der Tafelrunde.** Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1989c.
- Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden 1987-1990.** Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1990a.
- Als Kind habe ich Stalin gesehen. Essays und Reden.** Berlin/Weimar: Aufbau, 1990b.
- Die Ritter der Tafelrunde und andere Stücke.** Berlin/Weimar: Aufbau, 1990c. Incluye:  
 a. *Die wahre Geschichte des Ah Q*  
 b. *Passage*  
 c. *Britannicus*
- Bridge freeze before Roadway.** Berlin: Berliner Hand-press, 1990d.
- Das Napoleonspiel.** Berlin/Weimar: Aufbau, 1993.
- Exekution eines Kalbes und andere Erzählungen.** Berlin/Weimar: Aufbau, 1994a.
- Randow.** Berlin: Aufbau, 1994b.
- Von allem Anfang an.** Berlin: Aufbau, 1997.
- Bruch. In Acht und Bann. Zaungäste. Himmel auf Erden.** Berlin: Aufbau, 1999.
- Willenbrock.** Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

#### TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

- El amigo ajeno.* Madrid: Alfaguara, 1988 (Trad. de Mirta Zampieri).
- La verdadera historia de Ah Q.* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1988 (Trad. de Jorge Riechmann).
- El final de Horn.* Madrid: Alfaguara, 1990 (Trad. de Jorge Riechmann).
- Por tocar un tango.* Madrid: Grijalbo-Mondadori, 1991 (Trad. de José Antonio Alemany).
- Los caballeros de la tabla redonda,* en: Revista de la Asociación de Directores de Escena, nº 52-53 1996 Madrid, pp. 59-83 (Trad. de Marta Fernández Bueno).

### III. MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS SOBRE HEIN Y SU OBRA

- ALBRECHT, Terrance: *Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins.* Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Lang, 2000.
- ALBRECHT, Wolfgang, "Christoph Hein Dramatiker und Erzähler", en: *Deutsch als Fremdsprache*, 21/1984.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Christoph Hein.* München: edition text + kritik, 1991a.
- BAIER, Lothar (Hrsg.): *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder.* Darmstadt/Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- FEIST, Ilka (Bearb.): *Christoph Hein.* Berlin: Landes-Bildstelle, 1989.
- FISCHBORN, Gottfried, "Umgehen mit Geschichte", en: *ndl* nº 32 2/1984.
- FISCHER, Bernd: *Christoph Hein. Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1990.
- HACKS, Peter, "Heinrich-Mann-Preis 1982" (Laudatio), en: *ndl* nº 30 1/1982.
- HAMMER, Klaus (Hrsg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie.* Berlin: Aufbau, 1992.
- HILBK, Andrea: *Von Zirkularbewegungen und kreisenden Utopien. Zur Geschichtsdarstellung in der Epik Christoph Heins.* Augsburg: Wißner, 1998.

- JANSSEN-ZIMMERMANN, Antje: *Gegenwürfe. Untersuchungen zu Dramen Christoph Heins*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Lang, 1988.
- KIEWITZ, Christl: *Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins*. Tübingen: Stauffenburg, 1995.
- MAC KNIGHT, Phillip S.: *Understanding Christoph Hein*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.
- NIVEN, Bill/CLARKE, David (ed.): *Christoph Hein*. Swansea: Wales University Press, 2000.
- PREUSSER, Heinz-Peter: *Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturelle und wertungstheoretische Untersuchungen zu erzählenden Texten Christoph Heins*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Lang, 1991.
- QUICKENBORNE, Kathleen van: *Kulturpolitische Aspekte der Dramen Christoph Heins. Ein Schriftsteller in der heutigen DDR*. Leuven: Universität Leuven, 1987.
- RICHTER, Lutz: "Auf neue Art zum Nachdenken zwingen", en: *Deutsch als Fremdsprache* 24/1987.
- ROBINSON, David W.: *Deconstructing East Germany: Christoph Hein's Literature of Dissent*. New York: Candel House, 1999.
- ZECKERT, Ines: *Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Benjamin-Rezeption*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Lang, 1993.

#### IV. LITERATURA, TEATRO E HISTORIA DE LA RDA

- ANDERT, Reinhold/HERZBERG, Wolfgang: *Der Sturz. Erich Honecker im Kreuzverhör*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1990.
- ANDERT, Reinhold: *Nach dem Sturz. Gespräche mit Erich Honecker*. Leipzig: Faber & Faber, 2001.
- ANZ, Thomas (Hrsg.): *"Es geht nicht um Christa Wolf". Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: edition spangenberg, 1991.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *MachtApparatLiteratur. Literatur und "Stalinismus"*. München: edition text + kritik, 1990.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke*. München: edition text + kritik, 1991b.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur*. München: edition text + kritik, 1992.
- BARNER, Wilfried (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Band 12. München: Beck, 1994.
- BILLEN, Joseph/ KOCH, Helmut H. (Hrsg.): *Was will Literatur? Aufsätze, Manifeste und Stellungnahmen deutschsprachiger Schriftsteller zu Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten der Literatur. Band 2: Von 1918–1973*. Paderborn: Schöningh, 1975.
- a. Hans Magnus Enzensberger, "Poesie und Politik", pp. 130-149.
  - b. Rolf Hochhuth, "Soll das Theater die heutige Welt darstellen?", pp. 150-159.
  - c. Günter Grass, "Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe", pp. 194-200.
- BOHRER, Karl Heinz: *Mythos und Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- a. Bernd Hüppauf, "Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft", pp. 508-527.
  - b. Christa Bürger, "Arbeit an der Geschichte", pp. 493-507.
- BÖTHIG, Peter/MICHAEL, Klaus (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam, 1993.

- BRETTSCHNEIDER, Werner: *Zwischen literarischer Autonomie und Staatsdienst. Die Literatur in der DDR*. Berlin: Erich Schmidt, 1972.
- BREUER, Dieter: *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1982.
- BUDDECKE, Wolfram/FUHRMANN Helmut: *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz - Bundesrepublik - Österreich - DDR. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1981.
- CHIARLONI, Anna/SARTORI, Gemma/CAMBI, Fabrizio (Hrsg.): *Die Literatur der DDR 1976-1986. Akten der internationalen Konferenz Pisa*. Pisa: Giardini, 1988.
- DEIRITZ, Karl/KRAUSS, Hannes (Hrsg.): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder "Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge"*. Analysen und Materialien. Hamburg/Zürich: Luchterhand, 1991.
- DURZAK, Manfred (Hrsg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam, 1971.
- a. Marianne Kesting, "Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs", pp. 76-98.
  - b. Fritz J. Raddatz, "Zur Entwicklung der Literatur in der DDR", pp. 337-365.
- EINHORN, Hinnerk/GÜNTHER, Eberhard (Hrsg.): *Positionen 5. Wortmeldungen zur DDR-Literatur*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1989.
- a. Dieter Schlenstedt, "Entwicklungslinien der neueren Literatur in der DDR", pp. 7-39.
  - b. Hans Richter, "Das Beispiel Fühmann. Zur DDR-Literatur des letzten Jahrzehnts", pp. 57-66.
  - c. Fabrizio Cambi, "Jetztzeit und Vergangenheit. Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werke Christoph Heins", pp. 98-107.
- EMMERICH, Wolfgang: *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- a. Wolfgang Emmerich, "Antike Mythen auf dem Theater. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror", pp. 79-114. (También publicado en: PROFITLICH, Ulrich (Hrsg.), *Dramatik der DDR*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987).
  - b. Wolfgang Emmerich, "Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in vier Jahrzehnten", pp. 175-189.
  - c. Wolfgang Emmerich, "Im Zeichen der Wiedervereinigung: die zweite Spaltung der deutschen Literatur", pp. 208-223.
- EMMERICH, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer, 1996.
- FLOECK, Wilfried (Hrsg.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen: Francke, 1988.
- a. Dieter Kafitz, "Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne", pp. 157-176.
  - b. Werner Schulze-Reimpell, "Theater als Laboratorium der sozialen Phantasie – Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein", pp. 177-191.
  - c. Ernst Schumacher, "Theater und Alltag in der Deutschen Demokratischen Republik", pp. 193-207.
  - d. Erika Fischer-Lichte, "Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart", pp. 227-240.
- FLOECK, Wilfried (Hrsg.): *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*. Tübingen: Francke, 1989.
- a. Walter Hinck, "Zwischen historisch-dokumentarischem und psychologischem Theater. Zum Drama der letzten Jahrzehnte in der Bundesrepublik", pp. 15-38.
- FRANKE, Konrad: *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Zürich/München: Kindler, 1971.

- GAUS, Günter: *Deutsche Zwischentöne. Gesprächs-Porträts aus der DDR [Friedrich Schorlemmer, Lothar de Maizière, Gregor Gysi, Ingrid Köppe, Christoph Hein, Hans Modrow]*. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1990.
- GEERDTS, Hans Jürgen (Hrsg.): *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen*. Berlin: Aufbau, 1987.
- a. Frank Hörnigk, "Christoph Hein", pp. 101-116.
- GROTH, Joachim-Rüdiger (Hrsg.): *Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949-1989*. Frankfurt a.M.: Lang, 1994.
- GÜNTHER, Eberhard/LIERSCH, Werner/WALTHER, Klaus (Hrsg.): *Kritik 88. Rezensionen zur DDR-Literatur*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1988.
- a. Irmtraud Gutschke, "Gedanken über Literatur und Leser", pp. 99-101.
- HASCHE, Christa/SCHÖLLING, Traute/FIEBACH, Joachim (Hrsg.): *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Berlin: Henschel, 1994.
- HENKE, Klaus-Dietmar (Hrsg.): *Wann bricht schon mal ein Staat zusammen! Die Debatte über die Stasi-Akten und die DDR-Geschichte auf dem 39. Historikertag 1992*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.
- HINCK, Walter (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1980.
- HOHENDAHL, P. U./HERMINGHOUSE, P. (Hrsg.): *Literatur der DDR in den 70er Jahren*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- a. David Bathrick, "Kultur und Öffentlichkeit in der DDR", pp. 53-81.
- b. Ulrich Profitlich, "Das Drama der DDR in den siebziger Jahren", pp. 114-152.
- INNES, C.D.: *Modern German drama: a study in form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- IRMSCHER, Hans Dietrich/KELLER, Werner (Hrsg.): *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
- a. Jürgen Jacobs, "Zur Nachgeschichte des Bürgerlichen Trauerspiels im 20. Jahrhundert", pp. 294-307.
- KAUFMANN, Hans (Hrsg.): *Tendenzen und Beispiele. Zur DDR-Literatur in den 70er Jahren*. Leipzig: Reclam, 1981.
- a. Frank Hörnigk, "Erinnerungen an Revolutionen. Zu Entwicklungstendenzen in der Dramatik Heiner Müllers, Peter Hacks' und Volker Brauns am Ende der siebziger Jahre", pp. 148-184.
- KAUFMANN, Hans: *Über DDR-Literatur. Beiträge aus 25 Jahren*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1986.
- a. Hans Kaufmann, "Zur DDR-Literatur der siebziger Jahre", pp. 148-156.
- b. Hans Kaufmann, "Christoph Hein in der Debatte", pp. 231-240.
- KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Kroener, 1984.
- KURT, Adel: *Die Literatur der DDR. Ein Wintermärchen?* Wien: Braumüller, 1992.
- LEDERER, Herbert: *Handbook of East German drama 1945-1985*. New York/Bern/Paris: Lang, 1987.
- LEE, Hyunseon: *Günter de Bruyn, Christoph Hein, Heiner Müller. Drei Interviews*. Siegen: Univ.-Gesamthochschulschriften, 1995.
- MANN, Otto: *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Kröner, 1969.
- MENGE, Marlies: *Spaziergänge*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2000.
- ORDUÑA, Javier: *La recepción del teatro alemán contemporáneo en España*. Pizarro: Universitat de Barcelona, 1985.
- PROFITLICH, Ulrich (Hrsg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
- a. Wolfgang Emmerich, "Antike Mythen auf dem Theater. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror", pp. 223-265 (También publicado en: EMMERICH, Wolfgang:



- Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994).
- REICHEL, Peter: *Auskünfte. Beiträge zur neuen DDR-Dramatik. Prozesse, Probleme, Positionen.* Ost-Berlin: Henschel, 1989.
- RICHTER, Hans (Hrsg.): *Schriftsteller und literarisches Erbe. Zum Traditionsverhältnis sozialistischer Autoren.* Berlin/Weimar: Aufbau, 1976.
- a. Hans Richter, "Kritik überlieferter Geschichten oder die Berichtigung alter Mythen", pp. 258-283.
- RICHTER, Hans (Hrsg.): *Generationen, Temperamente, Schreibweisen: DDR-Literatur in einer neuer Sicht.* Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1986.
- a. Klaus Hammer, "Das gewöhnliche Ich und das ungewöhnliche Individuum. Intentionen und Darstellungsweisen bei Jürgen Groß, Christoph Hein und Albert Wendt", pp. 177-209.
- RIECHMANN, Jorge: *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana.* Madrid: Ediciones Vanguardia Obrera, 1990.
- RILLA, Paul/PFELLING, Liane (Hrsg.): *Theaterkritiken.* Berlin: Henschel, 1978.
- SAGÜÉS NAVARRO, José Luis: *Estado, sociedad y literatura: Narrativa de la RDA en los años 70* (Tesis doctoral leída el 3/4/1987 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid).
- SCHEID, Judith R. (Hrsg.): *Zum Drama in der DDR. Heiner Müller und Peter Hacks.* Stuttgart: Klett, 1981.
- SCHMITT, Hans-Jürgen: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 11: Die Literatur der DDR.* München: Carl Hanser, 1983.
- a. Otto F. Riewoldt, "Theaterarbeit. Über den Wirkungszusammenhang von Bühne, Dramatik, Kulturpolitik und Publikum", pp. 133-186.
- [Reedición: BRIEGLER, Klaus/WEIGEL, Sigrid (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 12: Gegenwartsliteratur seit 1968.* München: Carl Hanser, 1992; Werner, Irro: "Hier drüben- Literatur ehemaliger DDR-Autoren", pp. 230-245].
- SCHNELL, Ralf: *Literarische innere Emigration 1933-1945.* Stuttgart: Metzler, 1976.
- SCHUMACHER, Ernst: *Berliner Kritiken: ein Theater-Dezennium, 1964-1974. 2 Bde.* Berlin: Henschel, 1975.
- SEBALD, Wienfried G. (ed.): *A Radical Stage; theatre in Germany in the 1970s and 1980s.* Oxford: Berg, 1988.
- TRILSE, Christoph: *Antike und Theater heute. Betrachtungen über Mithologie und Realismus, Tradition und Gegenwart, Funktion und Methode, Stücke und Inszenierungen.* Berlin: Akademie-Verlag, 1979.
- WEBER, Hermann: *DDR: Grundriß der Geschichte.* Hannover: Fackelträger, 1991.
- WEBER, Richard (Hrsg.): *Deutsches Drama der 80er Jahre.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.
- a. Antje Janssen-Zimmermann, "Schlötel, Lassalle und König Artus. Anmerkungen zu Dramen von Christoph Hein", pp. 149-160.
- b. Rüdiger Krohn, "Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorst Bühnenspektakel *Merlin oder Das wüste Land*", pp. 167-195.
- WIESNER, Herbert/WICHNER, Ernst (Hrsg.): *Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und "Ästhetik" der Behinderung von Literatur.* Ausstellungsbuch. Berlin: Literaturhaus, 1991.
- WITTEK, Bernd: *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland: eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften.* Marburg: Tectum-Verlag, 1997.
- WITTSTOCK, Uwe: *Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg. Wege der DDR-Literatur 1949-1989.* München: Piper, 1990.

## V. TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD

- ÁLVAREZ AMORÓS, José Antonio: *Ulysses como paradigma de intertextualidad: la hipótesis del narrador-citador*, Madrid: Palas Atenea, 1991.
- BAJTÍN, Mijaíl M.: *Estética de la creación verbal*. Méjico: Siglo XXI, 1989 (3ª ed.).
- BAJTÍN, Mijaíl M.: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BENGOECHEA, Mercedes/SOLA, Ricardo Jesús (eds.): *Intertextuality = Intertextualidad*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, 1997.
- BROICH, Ulrich/PFISTER, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- CARO VALVERDE, María Teresa: *La escritura del otro: hacia una reflexión de la literatura como intertextualidad*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio científico, 1996.
- ECO, Umberto: *El nombre de la rosa*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998 (4ª ed.).
- FAUSER, Markus: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen: Immermann-Studien*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin: *Estudios sobre la intertextualidad*. Ottawa: Dovehouse, 1996.
- GEIER, Manfred: *Die Schrift und die Tradition: Studien zur Intertextualität*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- HENNIG, Thomas: *Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik "nach Auschwitz"*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- HOLTHUIS, Susanne: *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg, 1993.
- KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981 (2ª ed.).
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica. 2 vol.* Madrid: Fundamentos, 1978.
- KÜHLMANN, Wilhelm/NEUBER, Wolfgang (Hrsg.): *Intertextualität in der Frühen Neuzeit: Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Frankfurt a.M. /Bern/New York/Paris: Lang, 1994.
- LACHMANN, Renate (Hrsg.): *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MAYORAL, J. A. (comp.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 1987.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio: *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla, 1994.
- MESSEGUER, Lluís/VILLANUEVA, María Luisa (eds.): *Intertextualitat i recepció*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.
- MÜLLER, Beate: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994.
- PETÖFI, Janös (ed.): *Approaches to poetry. Some aspects of textuality, intertextuality and intermediality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994.
- PLETT, Heinrich F. (ed.): *Intertextuality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1991.
- REYES, Graciela (ed.): *Teorías literarias de la actualidad*. Madrid: El Arquero, 1989.
- RIFATERRE, Michael: *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- ROMERA CASTILLO, José/GARCÍA-PAGE, Mario/GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (Eds.): *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- WORTON, Michael/STILL, Judith (ed.): *Intertextuality. Theories and Practice*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza: *Intertexto y literariedad (a propósito del texto cantado, 1980-1990)*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio científico, 1997.

ZAVALA, Iris M. (Coord.): *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996.

## VI. SOBRE *DER NEUE MENOZA ODER GESCHICHTE DES KUMBANISCHEN PRINZEN TANDI*

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos, 1963.

BÜCHNER, Georg: *Lenz – Der Hessische Landbote*. Stuttgart: Reclam, 1957. Nachwort von Martin Greiner.

HOHOFF, Curt: *Jakob Michael Reinhold Lenz*. Hamburg: Rowohlt, 1977.

LENZ, Jakob Michael Reinhold: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, mit Anm. hrsg. von Richard Daunicht. Band I. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

LENZ, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Schriften. 2 Bde.* Hrsg. von Britta Titel und Hellmut Haug. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1966-1967. Nachwort von Hans Mayer.

LENZ, Jakob Michael Reinhold: *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*. Stuttgart: Reclam, 1989. Nachwort von Karl S. Guthke.

LUSERKE, Matthias: *Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister – Der neue Menoza – Die Soldaten*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.

PONTOPPIDAN, Erik: *Menoza, ein Asiatischer Printz, welcher die Welt umher gezogen, Christen zu suchen, aber des Gesuchten wenig gefunden. Aus dem Dänischen übersetzt [von Nicolaus Carstens]*. Copenhagen/Leipzig, 1759 (4ª ed.).

## VII. SOBRE *DIE WAHRE GESCHICHTE DES AH Q*

LU SIN: *La verdadera historia de A Q*, en: *Novelas escogidas de Lu Sin*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1972.

LU SIN: *La verdadera historia de A Q*, en: *Obras I Grito de llamada*. Madrid: Alfaguara, 1978.

LIU SIN: *La verídica historia de A Q*. Madrid: Biblioteca de El Sol, 1991.

SCHICKEL, Joachim: *China: revolución en la literatura*. Barcelona: Barral, 1971 (trad. de Eduardo Subirats).

TANG TAO (red. jefe): *Historia de la literatura china moderna*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1989 (trad. de Yang Yinde).

## VIII. SOBRE *DIE RITTER DER TAFELRUNDE*

ALVAR, Carlos: *La muerte del rey Arturo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

ALVAR, Carlos: *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

ALVAR, Carlos: *Breve diccionario artúrico*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

ASHE, Geoffrey: *El rey Arturo: el sueño de una época dorada*. Madrid: Debate, 1993.

- BREWER, Elisabeth/TAYLOR, Beverly: *The Return of King Arthur. British and American Arthurian literature since 1800*. Cambridge: D. S. Brewer, 1983.
- CIRLOT, Victoria: *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- ESCHENBACH, Wolfram von: *Lieder, Parzival und Titurel*. Berlin: Walter de Gruyter, 1952.
- FRENZEL, Elisabeth: *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1976.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda: análisis de un mito literario*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Primeras novelas europeas*. Madrid: Ediciones Istmo, 1990.
- KÖHLER, Erich: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*. Tübingen: Max Niemeyer, 1970 (trad. esp<sup>a</sup> de Blanca Garí: *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio, 1990).
- LACY, Norris, J. (ed.): *The Arthurian Encyclopedia*, New York/London: Garland, 1986.
- LACY, Norris, J. (ed.): *Text and Intertext in Medieval Arthurian Literature*. New York/London: Garland, 1996a.
- LACY, Norris, J. (ed.): *The New Arthurian Encyclopedia*, New York/London: Garland, 1996b.
- LACY, Norris J./ASHE, Geoffrey/MANCOFF, Debra N. (ed.): *The Arthurian Handbook*, New York/London: Garland, 1997.
- LITTLETON, C. Scott: *From Scythia to Camelot. A Radical Reassessment of The Legends of King Arthur, The Knights of The Round Table and The Holy Grail*. New York/London: Garland, 2000.
- MANCOFF, Debra N. (ed.): *King Arthur's modern return*. New York/London: Garland, 1998.
- PALMER, Caroline (comp.): *Arthurian Bibliography III (1978-1992)*, Cambridge: D. S. Brewer, 1998.
- RESINA, Joan Ramón: *La búsqueda del Grial*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- RÍO ÁLVAREZ, Juan Carlos del: *La saga del rey Arturo: mito y realidad del ciclo artúrico y el Grial*. Madrid: Nueva Acrópolis, 1996.
- RIQUER, Martín de (trad.): *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Madrid: Editorial Siruela, 1989.
- RIQUER, Martín de: *Historia de la literatura universal*, Vol. 3. Barcelona: Planeta, 1994.
- WOLFZETTEL, Friedrich (Hrsg.): *Erzählstrukturen der Artusliteratur: Forschungsgeschichte und neue Ansätze*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.