

Al Este del Edén: la literatura de la “otra” Alemania

MARTA FERNÁNDEZ BUENO

Universidad Complutense de Madrid
mfbueno@cesfelipesecondo.com

Recibido: 17 de enero de 2009
Aceptado: 20 de marzo de 2009

RESUMEN

Las primeras impresiones sobre la literatura germano-oriental me llegaron de la mano del profesor Jaime Cerrolaza. Por entonces aquel país al otro lado del telón de acero aún era «realmente existente». La caída del Muro de Berlín y el fin de la división del mundo en bloques antagónicos generó una ruptura social, política y personal que animaba a una reflexión profunda. Esta contribución quiere ser un doble tributo: a quien me hizo posible el conocimiento de una realidad tan alejada geográfica y culturalmente de la nuestra, y a la memoria de un país desaparecido, con sus luces y sus sombras, a la necesidad imperiosa de recordar para avanzar. La figura del dramaturgo, novelista y ensayista Christoph Hein nos guiará por los entresijos de una realidad compleja y poliédrica, que no admite una única lectura.

Palabras clave: literatura de la RDA, caída del Muro de Berlín, *Wende*, Christoph Hein.

East of Eden: Literature from the “other” Germany

ABSTRACT

It was Professor Jaime Cerrolaza who presented me with what would be my first impressions of GDR literature. At that time, that country beyond the Iron Curtain still “really existed”. The fall of the Berlin Wall and the end of the division of the world into two antagonistic blocs caused a social, political and individual collapse within the population in both East and West Germany, a change which necessarily led to a period of deep reflection. This contribution is intended as a double tribute: to the person who made it possible for me to know this reality, geographically and culturally so distant from our own, and to the memory of a vanished country, with its bright and dark sides. This paper is a response to the urgent need to

delve into the past so as to be able to face the future. The playwright, novelist and essayist Christoph Hein will guide us through this complex reality, a reality which does not permit only one interpretation.

Palabras clave: GDR literature, the fall of the Berlin Wall, *Wende*, Christoph Hein.

Tal vez fuera mera coincidencia que aquel curso de 1989-1990 Jaime Cerrolaza impartiera la asignatura de Literatura alemana del siglo XX. O tal vez fuera manio- bra de un destino que empezaba ya a orientar mis pasos en una dirección determi- nada. Sea como fuere, tengo por cierto que ese mismo año decidí que si me aventu- raba a escribir una tesis doctoral, sería bajo la tutela de aquel hombre menudo e irre- verente, de mirada adusta e insondable, tierno y lejano a partes iguales. Aunque reconozco que huía de la visibilidad de las primeras filas en pos de los bancos situa- dos más al fondo, la pésima acústica del aula y el grave, pero tenue, hilo de su voz no dejaban margen a la elección: si no se quería asistir como convidado de piedra a sus clases (¿quién querría?) había que pasar inexcusablemente por el ominoso tran- ce de ocupar un sitio en primera fila, con todas sus consecuencias.

En noviembre de aquel año la historia alemana dio un súbito vuelco y se abrió paso a golpe de martillo: la ciudadanía en pie daba al traste con los planes de sus mandatarios, echando abajo un muro que había separado durante cuarenta años dos Estados y dos formas de vida. Aquel curso estaba llamado a adentrarnos en la histo- ria con mayúsculas que no reflejaban aún los manuales, sino los periódicos, y todo ello a través de la literatura que se escribía al otro lado del muro, al Este del Edén. Y esa fue, sin yo saberlo entonces, la segunda decisión importante de aquel momen- to: ese otro mundo, ese otro lado de la realidad y la forma en que la literatura lo reflejaba y lo configuraba también, precisaba algo más que unas pocas clases y requería una mayor implicación. La urgencia por conocer aquel entorno de primera mano, antes de que no quedaran ya restos del naufragio, fue el pasaporte directo a una estancia en Berlín que me brindó la oportunidad de pulsar las reacciones tanto de la clase intelectual germano-oriental como del ciudadano de a pie frente a unos acontecimientos que desafiaban la capacidad individual y colectiva de asimilación de tan vertiginosos cambios. La "Wende", la transición que Alemania se disponía a emprender, podía auscultarse día a día a través de los medios de comunicación y en los asuntos más cotidianos. Comprendí por fin entonces que aquel proyecto de Esta- do, irremediablemente a la deriva, había sido una realidad y había involucrado a millones de personas en algo que se trataba de desarticular con la misma facilidad como de hecho se desmontaban las monumentales estatuas de Lenin que poblaban algunos parques y avenidas.

Entre bambalinas estaba, como siempre, la figura menuda y pensativa del profe- sor Cerrolaza, señalando en la dirección adecuada y apadrinando un proyecto ambi- cioso y apasionante que finalmente sería el germen de mi tesis doctoral. Quedaba aún sin embargo mucho, mucho camino por recorrer. Y tal vez sea menester empe- zar por el principio...

Consultando mis anotaciones de aquel curso, antes de poner por escrito estas reflexiones, he encontrado, punto por punto y casi literalmente, los presupuestos sobre los que años más tarde se sustentaría mi investigación. Uno de los planteamientos que apuntaba el profesor Cerrolaza en sus clases y en torno al cual se articulaban sus fundamentos de análisis literario es la vinculación del fenómeno literario al origen socio-político del cual emerge, es decir, su concepción de lo literario como constructo cultural, social y político.

Al margen de quienes cuestionan el hecho diferencial germano-oriental y ponen en duda la especificidad de su literatura, el profesor Cerrolaza constataba la escasez de obras de consulta que trataran la literatura surgida en la extinta República Democrática Alemana junto con las demás literaturas en lengua alemana. No obstante, la existencia de una literatura específicamente germano-oriental estaba, según él, fuera de toda duda: “La forma distinta de gobierno conlleva una literatura –al menos en principio– también distinta. [...] Hay una diferencia básica en función de la que se estudia la literatura de la RDA por separado: ser la literatura de un sistema social y político distinto, con un aparato ideológico en el que se marca la función social de la literatura”¹.

A diferencia de las otras literaturas en lengua alemana, cuya singularidad viene dada por criterios geográficos nacionales, la aceptación como tal de una literatura de la RDA plantea, como decía más arriba, ciertas reservas. Según Sagüés Navarro, tal discusión “obedece en la mayor parte de los casos a discrepancias ideológicas con perfiles decididamente extraliterarios”². Para él “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). Si entendemos el hecho literario como producto de unas condiciones sociales, político-económicas y culturales concretas, hemos de admitir la existencia de una literatura surgida bajo el régimen sustentado por el SED que se fue afianzando con la progresiva consolidación de ese Estado, tras su fundación en 1949.

Éste es, por tanto, el aspecto que de forma más clara determina la particularidad de la literatura germano-oriental, que podemos considerar como “un producto social fuertemente sometido a la política cultural del Estado, [...] que revierte en ese contexto social y que tiene que servir para algo” (Cerrolaza). Siendo la literatura uno de los elementos de apoyo que contribuyen a apuntalar el nuevo orden, “el escritor cobra un estatus casi funcionarial. Es un ciudadano al servicio del Estado, que a través de su tarea contribuye al Estado” (Cerrolaza). De nuevo en palabras del profesor Cerrolaza: “El gobierno considera la literatura como un medio destinado a fomentar la forma de vida del Estado socialista. Ésta es, pues, un instrumento del

¹ Algunas de las citas que aquí se reproducen se han extraído de las anotaciones de clase del profesor Cerrolaza correspondientes a la asignatura de Literatura alemana del siglo XX (curso 1989-90). Al tratarse de material inédito, no puede consignarse aquí fuente alguna.

² Sagüés Navarro, J. L., *Estado, sociedad y literatura: Narrativa de la RDA en los años 70*. Tesis doctoral inédita, leída el 3/4/1987 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 13.

Estado". La cúpula del Partido, junto con la Asociación de Escritores de la RDA, dictaba las pautas por las que habían de discurrir las manifestaciones culturales y literarias. Al socaire de esas dos instancias se fueron configurando los cambios en el panorama literario de aquel país.

Actualmente, 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. Hilbk parte también de esta misma consideración:

El análisis de la literatura de la RDA exige en todo momento una mirada a la política cultural de su país, con la que sin duda guardaba una estrecha relación, que en buena medida influyó en la producción literaria. Dado que su esencia le venía impuesta por el Estado y hacia cuyas diversas funciones, no se le puede reconocer un estatus autónomo, puesto que ha de enjuiciarse siempre como reacción, bien acorde o bien disconforme, hacia la hegemónica política cultural del SED³.

La literatura se instrumentalizó con el fin de adoctrinar a los ciudadanos de la RDA en la nueva ideología socialista. Según Franke, "muchos escritores y artistas percibían precisamente ese paternalismo del Estado y del Partido, esa tutela, que ni siquiera se reconocía ni defendía abiertamente, como un lastre"⁴. Tales imposiciones, aceptadas de mejor o peor grado y formuladas de manera más o menos taxativa, se compensaban con una serie de privilegios y prebendas que disfrutaban los escritores e intelectuales a diferencia del resto de la ciudadanía. Por un lado se animaba a los escritores a que participaran de la revolución cultural, pero por otro se les reconvenía en cuanto se desmarcaban del canon oficial. Hammerthaler ha sabido sintetizar lo ambivalente de tal interacción en el término "tolerancia represiva"⁵. También Emmerich constata esa ambivalencia: "A menudo se describe la relación del Estado y el Partido hacia la literatura como una oscilación entre los polos de represión y liberalización, y esto es del todo cierto"⁶. A la luz de la controversia que genera la relación de los intelectuales germano-orientales con el poder, extraordinariamente compleja y rica en matices, es preferible prescindir de categorías y valoraciones morales al margen de lo literario y hacer buen acopio de grises, ya que en este caso el blanco y el negro apenas sí se dan en estado puro.

La labor del escritor en la RDA estaba marcada por esos dos flancos: la legítima aspiración a su autonomía y su mayor o menor filiación ideológica al régimen, pero también por parte del público lector y el aparato del Estado, tal como argumenta el autor Christoph Hein: "Uno se veía doblemente atenazado y la literatura sufría una doble amenaza: por parte de la censura estatal y por parte de las expectativas del

³ Hilbk, A., *Von Zirkularbewegungen und kreisenden Utopien. Zur Geschichtsdarstellung in der Epik Christoph Heins*. Augsburg: Wißner 1998, 16.

⁴ Franke, K., *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Zürich/München: Kindler 1971, 129.

⁵ Hammerthaler, R., «Die Position des Theaters in der DDR», en: Hasche, Ch., Schölling, T., Fiebach, J. (Hrsg.), *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Berlin: Henschel 1994, 151-273, aquí: 185.

⁶ Emmerich, W., *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer 1996, 55.

público. Uno podía zafarse de la presión ejercida por el Estado, por lo inequívoca y evidente que era. [...] Pero a la presión del público uno apenas sí podía sustraerse"⁷. Si ya en los años cincuenta 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: "la censura estaba ahí antes siquiera de empezar a escribir y de algún modo había que vivir con eso. [...] Uno no podía vivir instalado en el lamento perpetuo, sino que trataba por todos los medios de desarrollar su trabajo"⁸. Y añade: "La censura tenía efectos en el plano de la distribución, en la concesión de permisos para los textos y ese tipo de cosas. Pero no influía, creo yo, sobre el hecho mismo de la escritura, [...] la censura no se produce en la mesa de trabajo, a menos que yo lo consienta"⁹.

Durante los años comprendidos entre el término de la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento de los dos Estados alemanes la literatura está marcada por la voluntad de desnazificación y el proceso de levantamiento de los dos países. En 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. Los escritores y artistas se vieron de pronto erigidos en educadores y pedagogos del pueblo, papel del que difícilmente lograrían desvincularse: "El arte, en todas sus manifestaciones, dejaba de ser autónoma para convertirse en instrumento de educación" (Franke 1971: 27).

La campaña contra el Formalismo, que marcaría la política cultural de los años cincuenta, imponía el canon del realismo socialista y demandaba una nueva actitud por parte de los autores: "Los escritores no sólo debían vivir *en* la RDA, sino *con* ella: tratar temática socialista y presentar héroes socialistas" (Franke 1971: 35). El resultado de esta campaña, que no era sino la vertiente cultural del estalinismo, fue una fuga real o ficticia de muchos de ellos, que se tradujo, por ejemplo, en un aumento de las obras de temática histórica. En el transcurso de esta década y sobre todo a raíz de la invasión de Hungría por tropas soviéticas comienzan a escucharse entre los escritores voces contrarias a las directrices del gobierno, oportunamente silenciadas. La I Conferencia de Bitterfeld, celebrada en abril de 1959, marcó una vuelta a la línea más represiva en materia cultural: "La literatura al estilo de Bitterfeld implicaba no sólo el fin del arte autorreflexivo, sino también el del arte independiente en la RDA" (Franke 1971: 107).

En los primeros años sesenta, la amenaza real que suponía el amurallamiento definitivo de los ciudadanos de la Alemania Democrática precipitó aún más el goteo de escritores e intelectuales hacia Alemania Federal. El Comité Central del SED censuró en diciembre de 1965 ciertas corrientes subjetivistas abanderadas por Wolf Biermann, Volker Braun, Peter Hacks, Günter Kunert, Stefan Heym o Heiner

⁷ Baier, L. (Hrsg.), *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*. Darmstadt/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 44.

⁸ Hammer, K. (Hrsg.), *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Berlin: Aufbau 1992, 48.

⁹ Arnold, H. L. (Hrsg.), *Christoph Hein*. München: edition text + kritik 1991, 85.

Müller. Ante el evidente enfriamiento de las relaciones entre el poder y los intelectuales, los autores reaccionaron de formas diversas, optando unos por abandonar la RDA, protagonizando otros una vuelta casi generalizada hacia el pasado, recurriendo a la historia o al legado cultural universal como trasunto inequívoco del presente. Comienzan a existir un sustrato crítico en sus obras y un público "cada vez más avezado en desentrañar alusiones" (Emmerich 1996: 215). El teatro se transforma en foro de opinión pública y bastión de la disidencia, como asegura Hammerthaler: "un reducto de la oposición, un sustitutivo de la opinión pública. [...] Los temas y la información que no abordaban los medios germano-orientales, se transmitían de forma indirecta a través del escenario. [...] No en vano, el teatro y la literatura funcionaban en la RDA como el último refugio del pensamiento crítico y pseudodisidente" (Hammerthaler 1994: 156, 246).

Un ejemplo característico de esa tendencia historizante o mitologizante son las obras del dramaturgo Heiner Müller, quien a lo largo de los años sesenta fue recluyéndose cada vez más en la mitología clásica y la reelaboración de obras o motivos de otros autores. Tanto él como Peter Hacks articulan problemas de la sociedad moderna, de la socialista o de la burguesa-capitalista a través de los temas y personajes mitológicos. Como afirmara el propio Müller: "Si se querían plantear las verdaderas cuestiones se precisaba de este tipo de modelo"¹⁰. 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. Sin embargo, tres años más tarde, la dimisión de Walter Ulbricht y el relevo oficial de Erich Honecker a la cabeza del gobierno preludivan una etapa de liberalización en materia cultural y un nuevo talante conciliador por parte de la cúpula del poder. La literatura germano-oriental experimenta un giro: irrumpe el sujeto individual, cobrando un protagonismo que no había tenido hasta entonces, agazapado en un colectivo "nosotros". Las exigencias del individuo hacia sí mismo y hacia la sociedad que le rodea cobran un interés creciente: 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.

Emerge en el panorama literario una nueva generación de escritores que, en palabras de Heiner Müller: "ha vivido el socialismo no como la esperanza de algo distinto, sino como una realidad deformada"¹¹. Estos autores, entre los que se encuentra Christoph Hein, empiezan a cuestionarse las posibilidades de realización personal que les ofrece el modo de vida socialista, muestran en sus obras individuos en

¹⁰ Emmerich, W., «Antike Mythen auf dem Theater. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror», en: Profitlich, U. (Hrsg.), *Dramatik der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, 223-265, aquí: 237.

¹¹ Riewoldt, O. F., «Theaterarbeit. Über den Wirkungszusammenhang von Bühne, Dramatik, Kulturpolitik und Publikum», en: Schmitt, H. J. (Hrsg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 11: Die Literatur der DDR*. München: Carl Hanser, 1983, 133-186, aquí: 183.

evidente conflicto con la sociedad, antihéroes que no tienen en su mano la solución a los problemas y a los que en muchos casos sólo les queda la autodestrucción, la adaptación o la autonegación como única vía de escape. Las obras de esta etapa no pretenden plasmar de 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, de forma que se mantiene el auge que habían experimentado en la década anterior las piezas con temática mitológica. En opinión de Hilbk: "Algunos autores [...] plasmaban en sus obras momentos que guardaban para ellos analogías con el presente. Al igual que la literatura germano-occidental, la literatura de la RDA fue tornándose cada vez más en una crítica hacia la civilización" (Hilbk 1998: 23).

En el transcurso de los años setenta se radicalizó la oposición entre el Estado y la clase intelectual. 1976 marca un momento crítico en la historia de la RDA: la "Ausbürgerung" de Wolf Biermann supuso un colosal varapalo para el conjunto de los intelectuales y provocó un endurecimiento de la política estatal. La década de 1980 mantiene o incluso acentúa el carácter "revisionista" de la literatura 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 del decenio. Si en la década precedente el recurso a la Antigüedad clásica había sido la nota predominante, el interés se desplaza en estos años hacia el patrimonio literario nacional. La mirada retrospectiva permite diagnosticar las contradicciones actuales: el pasado brinda los referentes y las claves para interpretar nuestro presente. Su revisión evidencia aspectos del momento actual que, articulados de una forma directa, no habrían tenido cabida en los teatros germano-orientales. Finalmente, durante los últimos años de existencia de la RDA, los teatros siguieron dando la espalda a los autores modernos, de modo que los mejores dramaturgos continuaron siendo más leídos que representados, lo que provocó en muchos de ellos su emigración a la prosa. En 1978 Hein auguraba en tono lapidario: "El teatro actual invita a escribir prosa"¹².

Uno de los aspectos que más me llamó la atención al estudiar la literatura germano-oriental y que ya apuntaba más arriba es la voluntad existente por parte de las autoridades en materia cultural por enlazar con la herencia cultural y literaria. Como hemos tenido oportunidad de ver, el recurso al legado literario universal constituyó una de las constantes de la literatura en la RDA, en relación directa con la política cultural del SED y con el claro objetivo de "forjar una conciencia nacional"¹³, afán por el que pugnaban ambos estados alemanes en el contexto de la posguerra inmediata y la guerra fría ulterior. Como asegura Bathrick, la pugna por la herencia literaria fue un instrumento "merced al cual el gobierno apuntalaba sus aspiraciones de erigirse en depositario cultural con pleno derecho de todos los elementos progresis-

¹² Hein, Ch., *Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche*. Berlin, Weimar: Aufbau 1987, 101.

¹³ Reichel, P., *Auskünfte. Beiträge zur neuen DDR-Dramatik. Prozesse, Probleme, Positionen*. Ost-Berlin: Henschel 1989, 51.

tas y humanistas de la tradición alemana"¹⁴. En múltiples ocasiones el SED manifestó su afán de enlazar con la tradición literaria alemana, fomentando el cultivo de ese legado a través de su política cultural, como nos recuerda Emmerich: "La producción humanístico-literaria del pasado era considerada como 'bienes' o 'tesoros' de los que había que 'apropiarse', de los que había que 'tomar posesión'" (Emmerich 1996: 84). La revolución cultural que programaba el gobierno trataba de enlazar de forma especial con los grandes maestros del periodo clásico. Paradójicamente, se apelaba al tesón, al esfuerzo personal característico de la cultura burguesa, para glorificación del trabajo en un Estado que se autoproclamaba de trabajadores y campesinos. Algunos intelectuales calificaron de "incoherente" ese arbitrario y selectivo culto al pasado, que consentía la inexplicable contradicción de no publicar obras de autores como Kafka, T. S. Eliot o Sartre por "estar ya superados por la sociedad socialista", en palabras de Johannes Becher (Emmerich 1996: 86).

El teatro se prestaba de forma idónea a la propagación del conocimiento de los clásicos, de modo que en los primeros años de existencia de la RDA los repertorios teatrales se nutrieron de los grandes dramas clásicos, circunstancia que lamentaba el dramaturgo Friedrich Wolf: "Si perdura la actitud burocrática, indiferente y estéril de muchos directores artísticos y teatrales hacia el teatro alemán actual, llegará sin duda un momento en el que ya no tengamos más piezas de actualidad en Alemania" (Franke 1971: 41). No sería el único autor en denunciar públicamente la pasividad de los escenarios alemanes hacia determinados dramaturgos, ni sería ésta una circunstancia propia únicamente de esta primera fase de formación de la RDA. Más bien parece una tónica generalizada y mantenida a lo largo de toda su existencia, como denuncia también el autor Lothar Trolle: "Quien no publica ni representa sus obras permanece eternamente joven" (Emmerich 1996: 349).

Con independencia del interés del gobierno de la RDA por la resurrección de los clásicos, la recreación de obras pertenecientes al legado literario fue configurándose paulatinamente como una vía de escape frente a la rigidez ideológica del régimen autoritario. El cultivo de la tradición literaria, que empezó siendo algo programático, acabó con el paso de los años por ser algo en cierto modo voluntario, si bien con un valor totalmente distinto. Conscientes de la imposibilidad de escapar al férreo control estatal y de tratar en sus obras cuestiones que pudieran suponer una amenaza a la estabilidad del orden establecido, los autores aceptaron la consigna de reelaborar temas y obras del pasado, pero no de forma gratuita, sino identificándolos y extrapolándolos a su propio presente.

Este orden de cosas, que en un principio me parecía paradójico, fue catalizando cada vez más mi interés, hasta el punto de convertirse en el eje central en torno al que más tarde orbitaría mi tesis doctoral. Si la teoría posmoderna de la intertextualidad constituía el enfoque que permitía analizar científicamente el recurso a la herencia literaria, teniendo en cuenta además la concomitancia de un régimen autoritario, el campo de pruebas sobre el que se materializó tal análisis fueron tres pie-

¹⁴ Bathrick, D., «Kultur und Öffentlichkeit in der DDR», en: Hohendahl, P. U., Herminhouse, P. (Hrsg.), *Literatur der DDR in den 70er Jahren*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 53-81, aquí: 64.

zas dramáticas del dramaturgo, novelista y ensayista Christoph Hein que evidencian las huellas de otros textos anteriores y que se publicaron en la última década de existencia de la RDA: *Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* (1982), *Die wahre Geschichte des Ah Q* (1984) y por último *Die Ritter der Tafelrunde* (1989).

No era éste, sin embargo, mi primer acercamiento a la obra de Hein, a quien el profesor Cerrolaza no dudaba en calificar como el autor más importante de los años ochenta. El primer contacto vino de la mano de su novela *Der fremde Freund / Drachenblut*, obra que leí por vez primera en aquel fecundo curso de literatura al que me refería inicialmente. Con esta novela Christoph Hein alcanzó resonancia mundial, sin embargo, no debemos pasar por alto el hecho de que el narrativo no era el género en el que dio sus primeros pasos como autor: decía más arriba que Hein es uno de aquellos autores que hubo de emigrar a la narrativa, toda vez que sus obras dramáticas toparon con serias dificultades para ser llevadas a escena o bien no llegaron nunca a representarse en los teatros, como él mismo lamentaba:

A menudo se ha reconocido la contribución de los teatros alemanes a la existencia de una narrativa de calidad en Alemania [...]. Tenemos que agradecer una obra narrativa fundamental e irremplazable para nosotros, como es la de Goethe o Kleist, a la falta de interés por las piezas dramáticas de estos autores. A otros, como Grabbe o acaso Lenz, que tenían una menor simpatía o apetencia por la prosa, no les quedó más salida que la desesperación, el alcohol o una muerte prematura (Hein 1987: 126-127).

Dejando a un lado el título *Wendepunkt*, obra que escribió con tan sólo catorce años de edad, su producción dramática da comienzo en la década de los setenta. En 1974 se presenta *Vom hungrigen Hennecke* y se estrena *Schlötel oder Was solls*, pieza en la línea de las obras de producción en torno al mundo fabril e industrial, que años antes habían recreado ya dramaturgos como Volker Braun o Heiner Müller. Su personaje central, el idealista que habrá de enfrentarse al sistema para crecer como individuo, se cuestiona las posibilidades de desarrollo personal que ofrece la sociedad socialista. En su primera representación, la obra sufrió la eliminación de un tercio del texto: desaparecieron personajes del reparto, alusiones concretas a la RDA... algo que, según me reveló el propio autor, obedeció no tanto a razones más o menos oblicuas como a las circunstancias concretas en las que se desarrolló el espectáculo en cuyo marco se representó la obra. Sea como fuere, no deja de resultar llamativo el hecho de que ningún teatro volviera a poner en escena la obra hasta quince años más tarde, en 1989.

De los quince estrenos de sus obras que estaban proyectados para la temporada 1978/79, no llegó a producirse ninguno, circunstancia que comenta el propio autor años más tarde:

[...] todos los años se anuncian hasta diez representaciones de mis obras; luego se representa una de vez en cuando, o ninguna en años. Pero no pierdo la esperanza. Nuestros teatros tienen una relación excelente e ininterrumpida con la tradición literaria. Sólo con poner un poco de paciencia y fortaleza de ánimo de

nuestra parte tendremos ocasión de ver representaciones de mis obras con motivo del 25º, 50º, etc. aniversario de mi muerte. [...] Las obras de Büchner se estrenaron pasados tan solo setenta años de su muerte. Y Brecht no llevaba ni cinco años muerto cuando los escenarios descubrieron su talento (Hein 1987: 127).

En los años ochenta Hein comenzó a trabajar como escritor independiente, centrándose en la narrativa por las razones que mencionaba más arriba. Aún así se estrenan en estos años sus dramas históricos *Cromwell* (Cottbus, 1980), tras haberse publicado dos años antes en la revista *Theater der Zeit*, y *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon* (Düsseldorf, 1980 / Erfurt, 1987), además de ponerse en escena su reelaboración de la comedia original de J.M.R. Lenz *Der neue Menoza oder die Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi* (Schwerin, 1982). El hecho de que los estrenos de piezas de actualidad, como eran las que acabo de mencionar, quedaran relegados a ciudades pequeñas constituía una práctica frecuente de la política teatral en la RDA, lo que propició que el teatro más innovador se desarrollara en provincias, donde los directores tenían un mayor margen para realizar un teatro alternativo al oficialista.

Cromwell significó la entrada en el repertorio temático de Hein de dos motivos capitales sobre los que volverá más veces: la historia, como modelo para la (re)creación literaria, y la revolución. No por obvio es menos cierto que el hecho de que esta obra presente la biografía de un personaje real la convierte en un drama histórico de corte isabelino. Por otro lado, el nutrido número de anacronismos que alberga brinda al lector/espectador muy claras referencias a su presente, con lo que el autor logra dos efectos aparentemente paradójicos: un acercamiento al momento actual y un distanciamiento de la realidad histórica. *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon* gira de nuevo en torno a un personaje histórico, la figura del fundador de la socialdemocracia alemana. En 1982 Peter Hacks elogiaría la obra en los siguientes términos: "*Lassalle* es verdaderamente buena, tan buena que de hecho ya no se representa"¹⁵.

Preguntado en alguna ocasión acerca de las razones de su inclinación por los personajes o temas históricos, Hein ha declarado: "El teatro, más que ningún otro género literario, ha trabajado siempre con la historia. No hay apenas ningún escritor teatral que no haya buscado en la historia la inspiración para sus temas. [...] Las cuestiones actuales también puedo encontrarlas envueltas en un ropaje histórico, y tal vez eso sea más fácil y más acorde a la escena" (Baier 1990: 57). Hein concibe la "historia" como pasado y presente a partes iguales: "La conciencia histórica es egocéntrica: uno quiere conocer a sus padres para descubrirse a sí mismo"¹⁶. Por tanto, la historia nos importa por cuanto condiciona y explica nuestra situación actual, y puede darnos las claves para entender nuestras circunstancias. Algo similar quiere significar Hammer al afirmar que "Todos sus dramas son 'piezas históricas de actualidad', porque la mirada de Hein hacia el pasado siempre lo es también hacia el futuro".

¹⁵ Hacks, P., «Heinrich-Mann-Preis 1982 (Laudatio)», *ndl* n° 30 (1/1982), 162.

¹⁶ Hein, Ch., *Schlötel oder Was solls. Stücke und Essays*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1986, 173.

ro” (Hammer 1992: 8). Sobre el escenario la historia es, concluye Hein, “omnipresente” (Baier 1990: 88), por lo que no existe en realidad dualidad entre obras históricas y no históricas: “Las obras escritas en el momento presente son piezas de actualidad. Me parece importante afirmar tal banalidad a la vista de la oposición que se establece hoy día entre las obras llamadas históricas y las de actualidad” (Hein 1987:100).

En 1980 la editorial Aufbau comienza a publicar su obra narrativa. Aparece *Einladung zum Lever Bourgeois*, una recopilación de relatos breves de diversa índole. También sería Aufbau la encargada de editar, un año después, su primera recopilación teatral, *Cromwell und andere Stücke*. Como apuntaba más arriba, en 1982 le llega el turno a su *Novelle Der fremde Freund*, que un año más tarde y al amparo de los pactos comerciales establecidos a nivel estatal con la vecina República Federal¹⁷, se editaría allí con el título *Drachenblut*. Esta obra le brindó el espaldarazo definitivo y unánime de la crítica, que le galardonó con el Premio Heinrich Mann.

La lectura de *Der fremde Freund* sorprende por el impecable tino de su autor a la hora de desentrañar el interior de sus personajes, desvelando sus luces y sus sombras sin mostrar por ellos aversión o simpatía. Esa asepsia, contra la que el lector tal vez se rebela, encuentra su reflejo y cobijo en una prosa austera, carente de estridencias, de “pathos”. Es a mi juicio en esa forma de narrar, mostrando con la mayor exactitud la desnudez de los hechos, como ya hicieran antes Büchner o Kleist, donde reside la genialidad de este autor. Y en la importancia del subtexto que recorre toda la novela como un penetrante bajo continuo: “los personajes dicen algo y el espectador percibe que a la vez están diciendo algo más” (Hammer 1992:28), afirma el autor. Se trata de una “prosa dramática o dialogada”, como él mismo la denomina, en la que el personaje revela más por lo que calla que por lo que dice. El mundo que nos presenta esta obra es un universo de soledades que conviven, pero no se comunican, vasos “incomunicantes”, incapaces de traspasar las fronteras de la propia piel, 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, pero su diagnóstico podría también hacerse extensible a otras latitudes; se trata, en definitiva, de una novela sobre los conflictos del individuo en la civilización actual, más allá de bloques y de fronteras.

En 1983 Hein consigue de nuevo hacerse un hueco en los escenarios alemanes merced a *Die wahre Geschichte des Ah Q*. Se trata de una dramatización de la novela del escritor chino Lu Xun (1881-1936), en la que se cuestiona la dimensión social de los intelectuales. Al año siguiente aparecería, tras no pocas dificultades, *Horns Ende*, una novela que, con el trasfondo de las revueltas populares en Hungría en otoño de 1956, reivindica la necesidad de recordar la historia como única vía de asi-

¹⁷ Tales convenios no tuvieron como consecuencia que las editoriales orientales vieran aumentada proporcionalmente su tirada, el proceso iba más bien encaminado a la venta de los derechos de publicación, con lo que las editoriales germano-orientales ingresaban divisas y los autores recibían sus correspondientes “royalties” en Alemania Federal, que quedaban allí depositados, factor que por otro lado facilitó la salida de los autores de la RDA a Occidente, en primer lugar a Alemania Federal.

milarla y plantea la muerte como única forma de escapar a unos mecanismos sociales exentos de toda humanidad. En cierta ocasión, Hein afirmó que “Quien no asume el pasado se ve abocado a repetirlo” (Baier 1990:57). El protagonista de esta novela encarna también esa postura que ve en el recuerdo la única posibilidad de asimilar la historia, algo que Cambi denomina “estética del recuerdo”: “El recuerdo constituye un elemento y un medio de continuidad, una oportunidad de integrar el pasado en el presente y provocar un mutuo cuestionamiento”¹⁸.

En 1987 se estrena *Passage*, obra que rememora la Segunda Guerra Mundial a través de un grupo de refugiados alemanes en la frontera francesa con España, poniendo nuevamente sobre el tapete la discusión en torno a los intelectuales y el poder. En ese mismo año se publica su primera colección de ensayos, *Öffentlich arbeiten*, que incluye el discurso contra la censura que pronunció en el X Congreso de la Asociación de Escritores, celebrado ese mismo año. En él denunció el silencio en los escenarios de la RDA y la falta de un foro de opinión pública: “El teatro es impensable sin un compromiso, sin un compromiso público, sin un compromiso político, sin un compromiso con la propia época”¹⁹. Y concluye luego con una recomendación que había formulado ya más de diez años antes, aunque de otra forma: “Si se me permite dar un consejo gratuito a los jóvenes dramaturgos: escriban ustedes prosa, nuestras editoriales se comprometerán con ustedes. Escriban ustedes prosa o aprendan a tiempo la actitud denigrante del pordiosero abocado a mendigar limosna” (Hein 1990: 121).

A lo largo de 1989 se suceden las apariciones públicas del autor. La actividad literaria de Hein se vio en parte eclipsada por su producción ensayística en los meses que siguieron a la caída del Muro. No obstante, en ese mismo año se publican dos hitos clave en su trayectoria: *Der Tangospieler* y *Die Ritter der Tafelrunde*. La acción de *Der Tangospieler* se sitúa en el período comprendido entre enero y septiembre de 1968, de nuevo un momento singular en la historia europea: la primavera de Praga, sobre la que las autoridades de la RDA habían guardado absoluto mutismo. El hecho de verbalizar en clave literaria un suceso que no había sido debatido en público, desplazó nuevamente el significado de esta obra del terreno estético al político. Ese mismo desplazamiento semántico se percibe en la pieza teatral *Die Ritter der Tafelrunde*. Su polémico estreno vino a coincidir con los prolegómenos de la caída del Muro y el hundimiento del bloque socialista, por lo que fue entendida como metáfora de la disolución de la RDA. Tal hecho no hizo sino acrecentar su actualidad, por lo que aumentaron también sus puestas en escena por todo el territorio germano-oriental, incidiendo en la similitud que –deliberadamente o no– podía percibirse entre los personajes de la obra y los dirigentes políticos de la vida real.

¹⁸ Cambi, F., «Jetztzeit und Vergangenheit. Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werke Christoph Heins», en: Einhorn, H., Günther, E. (Hrsg.), *Positionen 5. Wortmeldungen zur DDR-Literatur*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1989, 98-107, aquí: 105.

¹⁹ Hein, Ch., *Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden 1987-1990*. Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990, 121.

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*. Tres años más tarde la crítica acogería de forma fría y con cierta decepción la primera novela de Hein tras la Reunificación: *Das Napoleonspiel*, cuya acción se desarrolla en el Berlín oriental de los meses anteriores a aquel histórico 9 de noviembre. Wörle, el protagonista, es según me reveló el propio autor, el personaje con el que tiene más puntos en común.

La Reunificación alemana representó, como no podía ser de otra forma, el último de los asuntos que se trataron en aquella asignatura de Literatura alemana del siglo XX que impartió el profesor Cerrolaza en el curso 1989-1990. En mis anotaciones de clase puedo leer:

En los momentos que se desataron en el verano del 89 y que finalmente explodian en la RDA con la apertura del Muro y encarcelamiento de Honecker, los escritores tomaron parte activa y públicamente: Christa Wolf, Stefan Heym, Christoph Hein, Volker Braun y Heiner Müller. [...] Todos estos autores, en los meses de erupción del posicionamiento público, defendiendo el cambio de estructuras de su país, la democratización, [...] no se planteaban una unificación de los dos Estados, sino una confederación de los dos Estados. Hablaban de la unificación en el marco de la unidad europea²⁰.

Aunque la dimensión social de los escritores cobró más relevancia en el contexto de la caída del bloque socialista, lo cierto es que ya a finales de la década de los setenta y primeros años ochenta Hein había empezado 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, trasciende también a sus narraciones y piezas teatrales, aunque él se haya pronunciado en sentido contrario: "Si había alguna cuestión que me parecía ilógica, en ocasiones he manifestado mi opinión al respecto, pero no a través de la literatura" (Arnold 1991: 82). Hein defiende la autonomía del arte y del artista frente a quienes tratan de 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 entes autónomos: "Creo que la literatura no tiene nada que ver con la moral" (Hammer 1991: 11) y ha afirmado en más de una ocasión, reivindicando su vocación de cronista, no de guía espiritual, que sus historias nada tienen de "soflamas" (Hein 1987: 124). Tampoco cree que el valor sea "una categoría literaria" (Baier 1990: 98) ni que deba idealizarse la figura del literato: "Un escritor no es un predicador que comenta los hechos que al mismo tiempo relata. Evito predicar [...] porque tras la instancia moral que tal vez pueda ser un escritor acecha el profeta. [...] Ese es un papel de los escritores decimonónicos. [...] No soy más

²⁰ Cfr. nota 1.

listo que mi público. [...] Tan sólo puedo contar algo del camino que hemos recorrido" (Baier 1990: 38, 52).

Tras la caída del Muro se desclasificaron actas secretas que destapaban la colaboración con la "Stasi" de ciertos escritores germano-orientales, revelación que desató a su vez una encendida polémica que cuestionaba el papel de los intelectuales en el Estado en función de su filiación o disidencia política. Todo ello saltó a las páginas de los medios de información en lo que, no sin cierto cinismo, se dio en llamar "debate literario". Aquella controversia, que abría de nuevo la cuestión de la función de la literatura y del compromiso político del escritor, mantuvo ocupada a la crítica occidental mientras la mayor parte de los escritores orientales trataba de asimilar la nueva "Stunde Null" que pretendía instaurarse.

Hein se ha rebelado contra la responsabilidad ética sobre la sociedad que se atribuía a los escritores, contra la exigencia, por parte del público, "de reemplazar la inexistente libertad de prensa, es decir, de contar verdades sobre la RDA" (Hammer 1992: 17). En efecto, en la RDA la literatura hizo suyas funciones que no le eran inherentes²¹, y así era percibida por el público, que exigía del autor lo que no encontraba en los periódicos. "En lugar del periódico, la gente se compraba un libro" (Hein 1990: 193), sostiene Hein, que en el ya mencionado X Congreso de Escritores agradecería a la prensa y resto de medios su contribución al desarrollo de la literatura (Hein 1990: 112). El profesor Cerrolaza también llamó la atención sobre este punto: "La literatura asume un papel vicario entre los medios de comunicación. Al no haber revistas ni prensa independiente, la literatura en la RDA suple esa función, es una literatura de la cotidianidad, del hombre medio, de los intereses de la población, porque los periódicos no verbalizan nada de los intereses de la gente normal"²².

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 forma que desarrolló un nuevo tipo 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 las instancias censoras no se sustrajeron 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 realmente expresada. Hein ha tratado siempre de mantenerse al margen de ese juego, de preservar la literatura al margen de composendas y de no hacer uso de una "lengua esclava" (Hein 1987:71).

Tal vez resulte difícil comprender cuál ha sido la postura de este autor a lo largo de la historia de su país, porque precisamente no se ajusta a patrones del tipo "escritor comprometido" o "disidente político". En el momento en que se abría para la

²¹ Esa funcionalización de la literatura se hace también extensible al teatro, algo a lo que Hein se opone: "el teatro no tiene nada que ver con el periodismo. [...] El arte tiene otras funciones" (Baier 1990: 90). En este mismo sentido, ya en 1978, Hein afirmaba de forma categórica: "El teatro no puede suplir la inexistencia de periódicos o de información" (Hein 1987:100).

²² Cfr. nota 1.

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 esperpentizado un pétreo aparato estatal. Pero, como ya sabemos, los acontecimientos políticos dieron poco margen a la reflexión histórica, impidiendo que se oyeran las voces de los intelectuales advirtiendo de los riesgos de entregarse incondicionalmente a esa otra opción. El fino vínculo que pudo haber unido a los intelectuales con la ciudadanía acabó finalmente por romperse. Tal vez el paso del tiempo ponga las cosas en su sitio... Veinte años es mucho, aunque voces porteñas afirmen lo contrario. Es tiempo suficiente para volver la vista atrás y reflexionar sobre aquello que existió, indagar en los meandros de una realidad compleja y poliédrica, que no admite una única lectura. Entornar la mirada y profundizar el enfoque.

Releo las anotaciones de aquel curso, las palabras de Jaime, y reconozco su impronta en cada frase, su pensamiento, todo él. El discípulo nunca puede agradecer bastante al maestro lo que de él aprende. Con él y de él aprendí a amar la enseñanza y la vida a través de la literatura. Gracias, maestro.