

Hacia una interpretación sociológica del teatro de Peter Hacks

A. CARLOS ISASI ANGULO

BIOGRAFÍA

En 1928 nace el autor en Breslau, entonces Alemania, hoy territorio polaco. Tras sus estudios de bachiller en Wuppertal, ingresa en la universidad múniquesa para cursar sociología, filosofía, germánicas y arte dramático. En 1951 se doctora con un estudio titulado *Das Theaterstück des Biedermeier (1815-1840). Versuch eiener Gesamtdarstellung*. Los cuatro capítulos del mismo dan una idea de las inquietudes del dramaturgo: «Sociedad y destino», «el conflicto burgués», «escena y efectos» y «sobre la decadencia del teatro».¹

En 1954, el dramaturgo gana el «Concurso de autores noveles de la ciudad de Munich» por su obra *Eröffnung des indischen Zeitalters (Inauguración de la época india)* que sería estrenada un año después (17-III-1955) en el teatro de cámara múniques bajo la dirección de Hans Schweikart con Kurt Meisel como Columbus y Pamela Wedekind en el papel de Isabella. Bertolt Brecht, espectador de excepción de la pieza, felicita al autor. Pocos meses después Peter Hacks cambia de ciudadanía, se traslada al Berlín Este, en la Alemania Democrática. Trabaja ahí primero con el Berliner Ensemble en una traducción de la obra de John Millington Synge *The Playboy of the Western World* que se estrenaría el 11 de marzo del año siguiente. Para esa fecha se había trasladado el dramaturgo al Deutsches Theater, otrora centro de operaciones de Max Reinhardt, siguiendo la invitación de su director Wolfgang Langhoff. Va a trabajar allí como asesor artístico (dramaturgo) durante siete años. El Deutsches Theater será por otra parte escenario de sus propias obras: *Eröffnung...* se monta allí el 26 de junio de 1956; pocos meses después, el 1 de diciembre, se estrena *Die Schlacht bei Lobositz (La batalla de Lobositz)*; en 1958 —15-III— será *Der Müller von Sanssouci (El molinero de Sanssouci)* la pieza que subirá por vez primera a escena; en el citado centro

1. Sant Angel, uno de los personajes de la primera obra dramática de Hacks, alude de un modo irónico a la función de los doctores: «Los tales son los sabios del Estado. No deben ver más que los miembros del Régimen, a saber, menos que casi todo el mundo. Sus corazones son las ruinas en las que se asienta la lechuzza de la sabiduría». (*Die Eröffnung...*, pág. 129.)

teatral. De 1960 y 1962 respectivamente datan los estrenos de *Die Sorgen und die Macht* (*Las preocupaciones y el poder*) y *Der Drieden* (*La paz*) (adaptación de Hacks de la obra de Aristófanes).

Fue precisamente la polvareda que promovió el estreno de *Die Sorgen...*, sobretudo en su segunda versión en 1962, la razón de la destitución de Peter Hacks como asesor artístico del Deutsches Theater (cfr. más adelante) ...y de Langhoff como director. A raíz de la misma el dramaturgo se ve obligado a vivir exclusivamente de su pluma como escritor libre.

Comienzan entonces los estrenos de sus obras fuera de su país: En Mannheim se monta, por vez primera el 21 de mayo de 1967, una de las más antiguas piezas del autor, *Das Volksbuch vom Herzog Ernst* (*El libro popular del duque Ernesto*); en Göttingen sube por vez primera a escena *Amphitryon* (17-II-1968); en Basilea se estrena *Margarete in Aix* (23-IX-1969); en Frankfurt del Meno, *Omphale* (7-III-1970); incluso el Schiller-Theater del Berlín Occidental monta su versión de *Enrique IV* por vez primera el 8 de octubre de 1970.

Ultimamente Peter Hacks se ha reincorporado al repertorio de su país. El Berliner Ensemble ha montado *Omphale* (1973), el Deutsches Theater ha puesto en escena *Amphitryon* (7-XI-1972) y en Dresde se ha estrenado *Adam und Eva* (29-IX-1973). (Para una relación detallada de las obras del autor, cfr. más adelante.)

Aparte del galardón muniqués ya señalado, Peter Hacks ha recibido los siguientes premios: El «Lessing» (1956), el «F. C. Weiskopf» (1965) por «sus esfuerzos en pro de la pureza y desarrollo creativo de la lengua alemana» y el de la crítica alemana en 1971 (el dramaturgo pasó a Berlín Oeste con motivo del mismo).

TEORÍA DRAMÁTICA

Peter Hacks ha ido elaborando a lo largo de los veinte últimos años su Organon literario. El capítulo más importante del mismo es su amplio artículo *Versuch über das Theaterstück von morgen* (*Ensayo sobre el teatro del futuro*) (en *Das Poetische*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1972, págs. 23-44; el lector interesado puede ver en el tomo citado otros aspectos críticos del autor, por ejemplo su visión de la obra de Shakespeare, *Shakespeare ohne Geheimnis* (S. sin secretos) (pp. 138-144), la del autor de *Galileo*, *Die Ästhetik Brechts* (pp. 45-46) o la de los dos dramaturgos más importantes de la Alemania Democrática, Müller y Lange (pp. 47-54 y 98-115 respectivamente).

El dramaturgo se considera continuador de la herencia brechtiana. Tal

dependencia no le lleva con todo a ser un ciego servidor del maestro, actitud que consistiría en un cuestionable proceso mimético próximo al plagio. Dado que la realidad con que se enfrenta Hacks varía radicalmente de la vertida dramáticamente por Brecht, el teatro de aquel tiene que presentar serias divergencias con el de éste. La producción de Brecht pertenece al pasado. Por paradójica que parezca la afirmación de Hacks, la obra de Brecht es pasajera y eterna a la vez, su continuación sólo es posible en un proceso de negación dialéctica de la misma, no de alargamiento.²

Lo que a juicio de Hacks permanece del maestro de Augsburgo, es su método, la capacidad que Brecht poseyera de abarcar la realidad en su dialéctica total. Del creador de Galileo arranca la distinción hecha por Hacks entre drama aristotélico y no aristotélico. Mientras aquel tiene como función apoyar y conservar el *status quo*, la meta de éste es mostrar las contradicciones de nuestro *hic et nunc* y catapultar al espectador a la acción para resolverlas. El drama aristotélico sería así apologético; revolucionario, el no aristotélico. Cae de su peso que el drama de Hacks corresponde al segundo esquema. Sus obras son *Tendenzstücke* —al menos teóricamente y en sus primeras etapas— para darles el calificativo que les propina su autor mismo.

Como puntos más importantes de su teoría dramática ha señalado Peter Hacks la «*Streben nach Grösse*», tendencia hacia la amplitud o grandeza. Los acontecimientos proyectados en el escenario tienen que ser importantes, el argumento y los caracteres no pueden centrarse en un mundo cerrado, de nimio interés. De ahí que la vida diaria —con sus tonos grises e irrelevantes— no tenga cabida en la dramaturgia de Hacks. De ahí también la importancia que cobra el héroe en su producción. En una entrevista —recogida en *Das Poetische* ya citado cfr. pp. 88-97— defiende el dramaturgo su postura señalando que las leyes del género y las de la época exigen se preste una atención especial a este punto. Fritz Raddatz ha señalado que este aspecto no es exclusivo de Hacks, sino común a todos los dramaturgos de la Alemania Democrática; su finalidad estribaría en mostrar de un modo más claro la dialéctica de las clases sociales.³

Uno de los puntos más llamativos de Hacks —igualmente a destacar en sus citados compañeros de profesión— es la frecuente utilización del verso blanco en su obra dramática. En el análisis ya aludido a la obra de Heiner Müller hace Hacks indirectamente una autodefensa del pro-

2. Pág. 45, ob. cit.: «*Sie ist vergänglich und ewig. Ihre Fortsetzung kann nur auf dem Weg der Negation erfolgen, nicht auf dem des Verlängerns*».

3. Cfr. al final, bibliografía, pág. 18.

cedimiento. Rompiendo con la estética tradicional cuyo postulado principal en este punto es que la belleza del verso estriba en la identidad de los elementos rítmicos y métricos, defiende el dramaturgo un tipo de verso en que ambas partes estén en contradicción mutua.

«El atractivo estético radica en el hecho de que se cumplan o no la expectativa del lector o espectador.»⁴

Los dos últimos aspectos señalados apuntan sin duda —a pesar de las reservas apuntadas— a una dramaturgia de corte clásico. El mismo Hacks que nunca ha escatimado sus alabanzas a Shakespeare ha aludido al sentido económico que el término *classici* tuvo en un principio, en el célebre reparto en seis clases llevado a cabo por Servio Tulio; *classici* eran los pertenecientes a la «clase» pudiente. Su producción —señala Hacks hablando de sí mismo— sería «clásica» pero en el sentido que tal vocablo adquiere en el contexto «socialismo clásico». La armonía que todo período clásico presupone —y por supuesto sus concreciones artísticas— sería ya un hecho en el mundo socialista de la Alemania Democrática. La cohesión y estabilidad del sistema no admitiría dudas. Ese mismo equilibrio por otra parte permitiría mostrar al desnudo las contradicciones de la sociedad socialista superables, por no antagónicas, en una evolución pacífica. Esa sería la función del dramaturgo y del arte en general, según el mismo. La renuncia a esta labor supondría la muerte de toda actividad artística creadora. (Cfr. pp. 41 y 94, ob. cit.)

DAS THEATER IST EIN POLITIKUM (EL TEATRO ES UN HECHO POLÍTICO)

Para comprender el alcance de esta afirmación de Hacks (ob. cit. pág. 35) se precisa detenerse siquiera brevemente a desvelar el contexto político de la República Democrática Alemana. Si la labor de un escritor digno de tal nombre en los países de Occidente es —o debiera ser— despertar la conciencia crítica del lector, una tarea de *Aufklärung* que incitara a la vez a la acción y que presupone una actitud de distanciamiento crítico respecto a la realidad, que es incompleta, en los estados socialistas tiene el dramaturgo otro cometido. Lo literario es en ellos una rama más de lo político. Espero no se me acuse de iniciar la historia *ab ovo gemino* si doy *in nuce*, por lo que toca a la Alemania Democrática, los hitos más importantes de las relaciones entre los escritores y el órgano

4. «*In dem Wechsel von Erfüllung und Nichterfüllung der Erwartung liegt der ästhetischer Reiz*» (De *Über den Vers in Müllers Umsiedlerin-Fragment* aparecido en «*Theater der Zeit*», mayo de 1961).

rector, el Politbüro, aclaración necesaria como marco y presupuesto de la labor de Peter Hacks.

Los Congresos de escritores tienen en la citada república la misión de analizar cómo llevar a la práctica las directrices emanadas previamente de la Central del Partido (el SED). La introducción del socialismo realista —defendido acérrimamente por el coronel Tulpanow— fue el punto más importante del primer Congreso (celebrado del 4 al 8 de octubre de 1947). Las reacciones no se hicieron esperar. La más famosa —a pesar de su discreta precaución— fue la de Bertolt Brecht:

«Ningún sistema político tiene que dejarse intimidar por el valor artístico de una obra hasta el punto de dejar en libre circulación un veneno. ¡Pero ay del régimen que toma como tal veneno un medicamento!»⁵

El segundo Congreso —celebrado del 4 al 6 de julio de 1950— va a distinguirse por la célebre campaña contra el formalismo importada igualmente de la Unión Soviética. Precisamente la reacción con que topan las medidas oficiales por parte de algunos escritores, dió pie a la Comisión Estatal para los Asuntos Artísticos. En la alocución de su presentación oficial se dijo lo siguiente:

«La literatura y las artes plásticas están subordinadas a la política, pero es claro por otra parte que ejercen un fuerte influjo sobre la política. La idea del arte debe seguir la dirección de marcha de la lucha política.»⁶

Pocos meses después —del 22 al 25 de mayo de 1952— en el tercer Congreso de escritores se aprobaban por aclamación las líneas citadas.

El 17 de junio del año siguiente fue una fecha crucial para la Alemania Democrática. El pueblo se levantó en una manifestación reprimida sangrientamente por el Poder que teóricamente lo representaba. Kuba, pseudónimo de Kurt Bartel, secretario entonces de la Asociación de Escritores, pidió la ayuda del ejército para que montara una barricada delante de los edificios bajo su dirección contra la marea popular. La actitud de los intelectuales puso de manifiesto su alejamiento de la problemática de una población en desacuerdo con las líneas oficiales del Partido.

El cuarto Congreso de escritores (celebrado del 8 al 15 de enero de 1956) tuvo como aportación principal la discusión entre el novelista

5. Citado por Sander, cfr. bibliografía al final.

6. Cfr. pág. 109 de la obra de Sander, ya citada.

Stefan Heym y Walter Ulbricht. El primero se quejó de un modo directo de la censura. Ulbricht le replicó indirectamente con la afirmación de que el cometido de la nueva literatura nacional era presentar los nuevos héroes de la Alemania Democrática y poner al descubierto la política bélica de Bonn. El fruto indudable del Congreso fue la relativa apertura que los escritores consiguieron de parte del Gobierno.

En el quinto Congreso —llevado a cabo del 25 al 27 de mayo de 1961— se pusieron más de manifiesto las nuevas posibilidades. Lo más significativo del mismo fue la polémica suscitada por el muniqués Peter Hamm, escritor invitado al encuentro. Se preguntó éste sobre el problema de un escritor marxista que ve cómo la realidad no corresponde en un país socialista a la idea que tenía sobre ella. ¿Qué debe hacer en ese caso?, ¿resignarse?, ¿llenarse de odio? u ¿ocuparse de la realidad de un modo crítico al margen de cualquier juicio de valor apriorístico aun con el riesgo de que su confrontación acabe con el socialismo? Hamm optó por esta tercera solución. Alfred Kurella le replicó que la no concordancia entre realidad socialista y juicio sobre la misma sólo se podía deber a lo erróneo de este último.

Autores tan conocedores del tema como H. Dietrich Sander, que procede de la Alemania Democrática y ha dedicado largos años al análisis de su problemática, ha enjuiciado dialécticamente las relaciones entre el aparato estatal y los escritores como un intento de parte de aquel por mantener a raya a éstos. El sexto Congreso (celebrado del 28 al 30 de mayo de 1969 puso de nuevo de manifiesto la relativa falta de subordinación de los escritores a las directrices oficiales. Dadas las dificultades de expresión y las susceptibilidades de la censura tales roces apenas si son perceptibles en la Alemania Democrática a un espectador exterior.⁷ Muchos de los escritores incapaces de someterse a esta semiadaptación abandonaron el País: Ricarda Huch, Hans-Christian Kirsch, Alfred Kantorowicz, Gerhard Zwerenz, Heinar Kipphardt, Uwe Johnson... por no citar más que a los más conocidos.

El caso de Peter Hacks es uno de los exponentes más claros de la relación entre política y vida literaria en la Alemania Democrática que intento, siquiera someramente, poner de relieve. Su obra *Die Sorgen und die Macht* —ya se ha aludido antes al escándalo que produjera en su día— es el punto más álgido de esa mutua conexión. La pieza partió de

7. Hans Mayer (cfr. bibliografía al final) ha dado un ejemplo del carácter crítico de ciertas afirmaciones distanciadas, el poema de Günter Kunert aparecido en *Sinn und Form*: «*Betrübt höre ich einen Namen aufrufen / Nicht den meinigen / Aufatmend / Höre ich einen Namen aufrufen: / Nicht den meinigen*». / («Afligido oigo gritar un nombre / No el mío / Respirando de alivio / Oigo gritar un nombre / No el mío».)

una experiencia personal del dramaturgo que respondía a un llamamiento de «Neues Deutschland», el periódico oficial del Partido, firmado por tres trabajadores en el que se instaba a los escritores a trabajar en las fábricas para así hacerse cargo real de la problemática del mundo obrero. Hermann Falke, fábrica de briquetas de Bitterfeld, población próxima a Leipzig, tuvo una temporada a Peter Hacks entre su plantilla. La obra resultado de tal experiencia subió a escena por vez primera en el Deutsches Theater berlinés —cfr. más adelante— en calidad de preestreno o prueba escénica. Antes, el dramaturgo había dado cuenta de sus propósitos en una conferencia pronunciada en la fábrica con el título de *Briketts*. El preestreno promovió tales discusiones que el director de la obra Wolfgang Langhoff recomendó a Hacks la modificara y estrenara primero en un teatro de provincias. El dramaturgo escogió Senftenberg. Tras largas discusiones con los obreros del lugar se cambiaron algunos pasajes. En otoño del 1962 en los célebres festivales de Berlín-Este (otoño) subió a escena oficialmente en el Deutsches Theater.

Fue la intervención del partido (en su sexto Congreso, llevado a cabo en el mes de enero de 1962) lo que motivó que la pieza no siguiera en cartel...

El análisis detallado de la producción del dramaturgo nos pondrá más al corriente de la relación indisoluble entre actividad política y teatral en la Alemania Democrática. En la imposibilidad de detenerme en cada una de las piezas del escritor me he reducido a las más características.

CUATRO ETAPAS EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE PETER HACKS

Siguiendo la autoclasificación del autor se podría dividir su obra en cuatro períodos:

Primer período

Corresponde el primero a su estancia en la Alemania Federal. A él pertenecen fundamentalmente piezas como *Der gestohlene Ton* (*El tono robado*) (1953. Serial radiofónico), *Das Fell der Zeit* (*La piel del tiempo*) (1954) y sobretodo la ya citada *Eröffnung...* además de *Das Volksbuch...* y *Die Schlacht...* también aludidas.

- *Eröffnung des indischen Zeitalters*

La obra es un doble de *Leben des Galilei*. El papel de Cristóbal

Colón como iniciador de una nueva era en la historia de la humanidad es paralelo al de Galileo. La oposición entre fe y ciencia tan radical en la obra del dramaturgo de Augsburgo, no llega aquí a tomar las mismas dimensiones. (Cfr. acto 6.º en *Eröffnung...*) Por paradójico que parezca en un País como el hispánico, «baluarte de la Cristiandad», los motivos económicos se imponen a los de orden ideológico. Las herejías de Colón —su proclamación de la redondez de la tierra— se cubren con un tupido velo ante la posibilidad de que a pesar de las mismas —o más bien gracias a ellas— se solucione el agudo problema económico por el que atraviesa la Península, exhausta tras la campaña contra los moros. Los doctores Maldonado y Ferrer, representantes de la ciencia de su época, tienen que plegarse ante las razones de orden pragmático de Sant Angel, encargado de las finanzas del Reino, plenamente consciente de los resultados del descubrimiento colombino:

«Una terrible subida de precios, abaratamiento del oro, encarecimiento de todas las mercancías hasta cuatro veces su valor actual. Enorme desamparo en la gente poco hábil, gran movimiento por el contrario en los mañosos. Ganarán dinero los tejedores andaluces, los cuchilleros toledanos, los comerciantes sevillanos. Gente en suma que es provechosa. No ganará con la operación del descubrimiento la casta de los hidalgos, ni los terratenientes, ni el clero. Gente a fin de cuentas no activa.» (Pág. 130).⁸

El aspecto más discutible de este proceso de comercialización del genio de Cristóbal Colón iniciado por Saint Angel, es el optimismo que se desprende del mismo. Peter Hacks no deja de lado el problema de la explotación inhumana que pone en marcha el descubrimiento de América, pero lo proyecta a una escena —la octava— de carácter onírico. Colón despierta sobresaltado en su lecho de Santa Fe antes aún de iniciar el viaje tras la pesadilla en la que él ha jugado el papel de juez injusto al decretar la pena de muerte a un indígena, en territorio americano ya por tanto, por un delito del que Pinzón —y no el indio— es culpable.

A mi juicio el optimismo del dramaturgo le jugó en este caso una mala pasada. «Pessimismus ist langweilig» (el pesimismo es aburrido) dijo a propósito del estreno de *Columbus el autor*. Horst Laube ha enjuiciado certeramente este punto al referirse a la pieza:

8. Incluso preve (!) la posibilidad de que el oro de América pase casi intacto a las arcas extranjerías. (Cfr. pág. 131.)

«Indem er das, was wirklich gekommen ist, Okkupation und Ausbeutung der neuen Welt nämlich, zum bösen Traum erklärt, setzt er die hoffnungsvolle Ausfahrt nach Westen, den Aufbruch in klarere, rationale, menschenwürdige Welten, der der Stückschluss ist, als eigentliche Realität. Ein poetischer Vorgang.»⁹

La obra en efecto se cierra con el viaje de la tripulación rumbo a las Indias y con las reflexiones de doble filo de Colón:

«Esta época india, este tiempo del oro, de la codicia, no me parece que sea la época de la razón y de la virtud, ideas cuya representación me llena de agradable fortaleza. Claramente este nuevo siglo apenas si tiene ventajas, salvo la de ser nuevo. Yo iniciaría de buena gana otro tipo de nueva era, pero está claro que sólo puedo inaugurar éste, de poder inaugurar alguno. Preceder por poco que sea al propio tiempo, es la forma de eternidad fijada al hombre. Así pues me encamino hacia el Oeste en el comienzo de una nueva etapa...» (pp. 159-160).

Segundo período

En un segundo período Peter Hacks, que ha observado como la temática de la lucha de clases y la pieza de carácter histórico ya habían sido llevadas a escena hábilmente por otros autores, sigue otros derroteros, presenta la obligación de la persona humana de emanciparse o la lucha de parte de los espíritus libres contra los que aún siguen presos en actitudes oportunistas. *Der Schubu und die fliegende Prinzessin* (*El buho y la princesa que volaba*) *Der Müller von Sanssouci* y sobretodo *Die Sorgen und die Macht* pertenecían a este período.

● *Die Sorgen und die Macht*

Los trabajadores de una fábrica de briquetas y de cristal respectivamente son protagonistas y antagonistas de la obra; lugar de la acción, la Alemania Democrática; época actual, años 1956/1957. En el prólogo se pone al corriente al espectador de la problemática. Los trabajadores de la fábrica de briquetas consiguen, gracias a la mediocre calidad de sus productos, rebasar todos los planes de producción en lo que se refiere a

9. Peter Hacks, pág. 26. En el momento en que declara como un mal sueño lo que en realidad ha llegado ya, a saber, la ocupación y la explotación del nuevo mundo, da como única realidad la salida esperanzada hacia el Oeste, el acceso a mundos más diáfanos, racionales y humanos, que constituye el final de la pieza.

cantidad, por lo cual ven subir sus ingresos económicos. El proceso inverso se observa en la fábrica de cristal que se abastece de la de briquetas. La mala calidad de éstas reduce el rendimiento a niveles bajísimos. El enfrentamiento entre las dos fábricas es inevitable. El Partido llama al orden a los obreros de briquetas, a Max Fidorra entre ellos. La relación amorosa entre éste y Hede Stoll (que pertenece a la plantilla de la fábrica de cristal) sirve al autor para proyectar la problemática social a un plano individual y hacer ver las implicaciones de los dos campos.

En un segundo momento, corren malos vientos en la fábrica de briquetas que ha sido forzada a seguir el programa del Partido mejorando la calidad de sus productos. Al reducirse la producción descienden automáticamente los salarios. En la fábrica de cristal el proceso es inverso. Al contar con materia de gran calidad —briquetas— la producción y la prima salarial aumentan.

«Fidorra Max ist arm
Hede Stoll reich» (pág. 302)
(Fidorra es pobre, Hede, rica).

La relación amorosa entre ambos se resquebraja. Fidorra confiesa a un compañero, Rauschenbach, que «la cosa no funciona ni siquiera en el lecho conyugal» (pág. 370) (piénsese que Max tiene tan sólo 30 años y Hede tiene 20). Intenta romper con su amiga. Esta retiene a Fidorra que se decide por fin a seguir trabajando bajo la dirección del Partido, fiel a las normas de calidad impuestas.

La primera pregunta que se hace el lector —o el espectador— de la pieza, es el por qué de las réplicas que promoviera en su día. Oficialmente no se aceptaba la reducción al dominio privado y a motivaciones presuntamente periclitadas de la problemática de la pieza y de sus personajes. El lucro, la atracción sexual, la buena mesa son en efecto los motores de los protagonistas de *Die Sorgen und die Macht*. Como Kurt Hager puso de manifiesto: «*Der Zuschauer sucht bei Hacks vergeblich Personen, die Eigenschaften von neuen Menschen haben*».¹⁰

Así se explica que la obra pasara a ser uno de los *affaires* más aireados de la vida teatral en la Alemania Democrática. Neues Deutschland abrió una discusión sobre la pieza. Los lectores se produjeron con reservas. El director de la misma, Langhoff cantó el *mea culpa* final (cfr. periódico citado, 17-III-63); «*Die Sorgen...*» *bat nicht zur Stärkung der*

10. El espectador buscará en vano en el teatro de Hacks personajes que posean las propiedades del hombre nuevo. (HORST LAUBE, ob. cit., pág. 50.)

*Kampfkraft der Partei beigetragen, es hat sie im Gegenteil geschwächt.*¹¹
Ya conocemos cómo acabó el asunto.

Tercer período

En un tercer período, Peter Hacks se ocupa del hombre ya emancipado y de sus contradicciones en una sociedad no totalmente libre. Entran de lleno en él piezas como *Moritz Tassow* y *Margarete in Aix*.

● *Moritz Tassow*

La acción se desarrolla en Gagentín, Alemania Democrática, en el mes de septiembre de 1945. Mattukat, secretario del Partido Comunista, intenta llevar a cabo la reforma agraria de acuerdo con los dictámenes de los soviets que acaban de ocupar el país. Su sorpresa es grande al comprobar que los habitantes de la hacienda han solucionado el problema ya a su modo. Han echado a su antiguo señor Rittmeister von Sack y se han puesto a las órdenes del pastor Moritz repentinamente recuperado de su larga sordomudez. Las nuevas tendencias de Tassow chocan no sólo con los labradores de posición holgada antes de la revolución sino con los braceros que siguen aferrados a sus costumbres anteriores y sobretodo con los funcionarios del Partido:

«MATTUKAT: ¿Sabe usted?, se está preparando una ley sobre el cambio de las estructuras agrarias. ¿Por qué no espera a que salga?

MORITZ: ¿Ley dice? Tiene gracia la cosa. ¿Cree usted que Lenin preguntó por teléfono a la asamblea jurídica si se les permitía el levantamiento armado?

MATTUKAT: Lenin dictó las leyes de la revolución, si no me equivoco.

MORITZ: Bien. A más leyes, menos revolución.

MATTUKAT: Falso. Las leyes de la revolución son la experiencia de la revolución.

MORITZ: Perdone de nuevo...; me voy a volver sordo otra vez...»
(pág. 56).

La doctrina del Partido acaba por imponerse. Un intento contrarrevolucionario llevado a cabo por el antiguo propietario fracasa gracias a la dura intervención de Mattukat y Blasche, este último igualmente miembro del Partido. Moritz decide, ante el fracaso de sus planes, dedicarse

11. *Die Sorgen...* no sólo no ha colaborado al reforzamiento del Partido, sino que incluso lo ha debilitado.

a escritor porque es la única profesión donde uno no está obligado a hacerse entender o a tener seguidores. (Pág. 115.)

Sería ingenuo pensar, en una lectura superficial de la pieza, que Hacks se decanta por la figura del pastor en contra de la política oficial del Partido. Más bien, la lección de la obra es ambigua: la necesidad de la fusión de los dos elementos es su postulado, por una parte la reforma personal de tipo anarquizante —tal es Tassow—, por otra, la experiencia de la revolución. Como Horst Laube ha señalado: «*Wer wie Tassow springt statt den historischen Gang zu gehen, kann leicht reaktionär wirken*».¹²

En el fondo —viene a decir la pieza—, una revolución que no venga por sus pasos contados puede provocar por reacción un regreso a la situación anterior. Por otra parte, el componente de crítica personal al *status quo* incluso en una meta ya revolucionaria no puede faltar. En esta complejidad radican los reparos que las autoridades del país pusieron a la pieza que no se montó de un modo regular. (El estreno se dio en el Volksbühne berlinés con motivo de las fiestas de otoño, 1965; no volvió a subir a escena en programación normal.)

● *Margarete in Aix*

Es la pieza más compleja del autor por estar toda ella montada sobre un doble plano, el histórico por una parte y la temática predilecta de Hacks por otra, en toda su amplia gama.

El argumento histórico es el aspecto más fácil de seguir. Margarete d'Anjou, ex-reina de Gran Bretaña, se consume en deseos de venganza en su retiro de Aix-en-Provence (de ahí la segunda parte del título de la obra) tras la derrota sufrida en la guerra de las dos rosas. Su padre, René, que lleva una vida dedicada al arte y al placer, ajeno totalmente a las ansias de poder de Margarete, acepta el plan de esta última: cederá su propia corona de rey de Provenza a Carlos de Borgoña a cambio de que éste combata contra la nueva casa de Inglaterra. Antes de emprender la campaña en Gran Bretaña, Carlos muere en una refriega sin importancia en territorio suizo. Margarete muere consumida de airada indignación al enterarse del inesperado incidente. El final de la obra cobra un aire de mascarada grotesca. El rey René da una fiesta en palacio en la que danza la reina muerta. Al final el rey firma un pacto de anexión de la corona a la casa real francesa. Luis XI es el beneficiado del mismo.

12. El que como Tassow se salta las etapas históricas en lugar de seguirlas cabalmente, puede fácilmente actuar como un reaccionario. (HORST LAUBE, ob. cit., pág. 58.)

Margarete in Aix es una obra rica en contrastes: Frente a la protagonista que personifica el deseo del poder por el poder sin ideario político concreto, existe la figura de su padre, que intenta hacer de su país un centro artístico. Por lo que toca a la confrontación histórica, la oposición York-Lancaster tiene su paralelo en la lucha entre Francia y Borgoña. Eduardo IV es en este punto un doble de Luis XI y por supuesto un antagonista de Carlos de Borgoña. Los afanes absolutistas del rey francés responden —en su época— a una visión progresiva de la Historia.

Uno de los motivos de la pieza es el de la importancia del arte en la vida y sus relaciones con la actividad política. Los trovadores cantan la transformación operada en Provenza:

*«Hier ist die lächelnde Provence
Wo aller Gram schmilzt in Musik und Sonne»* (pág. 123).

Y más adelante, por boca de Jehan d'Aigues Mortes, se alude a la estrecha relación entre lo amoroso y la actividad poética:

«Liebe ist die Materie der Kunst... Mit der Liebe meinen wir, Dichter, alles Erstrebenswerte, die Zukunft und den Himmel. Liebe, so dünkt uns, ist die Stelle wo das Vollkommene den Fuss ins Flüchtige setzt...» (pág. 124).¹³

Para René, el arte es el fin de su vida. (*«Was ist mir Kunst, des Lebens Zweck»*) (pág. 169).

La oposición más fuerte contra las aspiraciones del monarca proviene de su senescal Croixbouc y de su hija Margarete: Aquel acusa a los trovadores de la decadencia política del país:

*Die, Ihre Troubadors sind schuld an allem
Dies böse Volk, heimat— und tugendlos,
Von spöttischer Vernunft und schlechtem Stand,
Verdirbt die Sitte durch frivole Lieder
Und Adels stolze Aufzucht durch Bastarde»* (pág. 130).¹⁴

13. «Aquí está la sonriente Provenza. Donde todas las penas se deshacen gracias a la música y al sol.

El amor es la materia prima del arte... Con esa palabra entendemos los poetas todo lo digno de nuestras aspiraciones, el futuro y el cielo. El amor, así nos parece, es el lugar donde lo perfecto coloca su planta rumbo a la huida.»

14. «Vuestros trovadores son los culpables de todo / Esa maña ralea sin patria y sin virtud / De una inteligencia despreciable, pertenecientes a una clase de mala condición / Corrompe las costumbres con sus canciones frívolas / Y la orgullosa crianza de los nobles con bastardos.»

En otras ocasiones se expresa de un modo más duro al respecto:

*«Der ist gerichtet
Der einem guten König dient
Der dichtet»* (pág. 137).

«Ottern, ottern, Ungeziefer, alle beide (se refiere a Jehan y Uc) Wer dichtet, reimt; wer reimt lügt; wer lügt, lästert Gott und übt ause-rebelichen Beischlaf. Auf Eid ich will dafür sorgen, dass alle Trobadors Lands verwiesen werden und Bettlern und Vagabunden gleich vom Staub der Strassen gebissen und den Hunden der Gehöfte» (pág. 153).¹⁵

El rey intenta por todos los medios a su alcance hacer a su hija partícipe de los atractivos artísticos de la corte. Espera consolarla por medio del arte «y convertirla en una diosa gracias a la música.» (Pág. 136.)

Que la dedicación del monarca no es una fuga total de sus deberes políticos, se pone de manifiesto al final. René unce Provenza al carro de Luis XI, como se ha señalado ya.

Otro de los subtemas de *Margarete in Aix* es el problema del estilo. El segundo cuadro del tercer acto pone sobre el tapete uno de los problemas más discutidos en la escuela provenzal, el de si el estilo debe ser sencillo u oscuro. (Piénsese en el trobar de Arnaut Daniel y su escuela, en el vedievo.) Lo paradójico del caso en la obra de Hacks, es que el *plaidoyer* por la oscuridad aparece en boca de un simple labrador:

«Der einfache Stil bildet ab, worüber man nicht nachdenken muss, über das Leben aber muss man nachdenken, mithin ist der lebendige Stil der dunkle.»

Jehan le replica:

«Wie kannst Du sagen, Einfachkeit sei das Gegenteil der Wahrheit?»

Y el labrador, al respecto:

15. «Ya está juzgado / Quien sirve a un buen rey / que se dedica a componer poesías.

Víboras, más que víboras, sabandijas, vosotros dos. Quien compone versos, rima; quien rima, miente; quien miente, insulta a Dios y practica el acto sexual fuera del matrimonio. Bajo juramento me preocuparé de que todos los trovadores sean desterrados de nuestro país, devorados por el polvo de los caminos como los mendigos y vagabundos y por los perros de las haciendas.»

«Doch, das ist so, Kavalier, siehst du, wer die Wahrheit verbüllen will, tut es mit platten Wahrheiten besser als mit Lügen.»

El Rey da la razón al labrador:

«Er hat recht, Mister Jehan. Er hat recht und ich unrecht» (págs. 165/166).¹⁶

Cuarto periodo

La última etapa de Peter Hacks está constituida fundamentalmente por tres piezas *Amphytrion*, *Omphale* y *Adam und Eva*. (Es por cierto el único período del autor que conozco por contacto directo con el escenario, Deutsches Theater, Berliner Ensemble y teatro de Nuremberg respectivamente, no sólo por la simple lectura, sucedáneo forzoso en los demás casos...)

● *Amphytrion*

El mito de Anfitrión es de sobra conocido. Júpiter, harto de su soledad en el Olimpo y de sus privilegios divinos, decide compartir la suerte de los mortales y bajar a la tierra tentado sobretodo por los encantos de Alcmena, esposa de Anfitrión. Hacks apenas si varía la línea argumental del drama de Plauto. (Del número de versiones del mito da fe *Amphytrion* 36 de Giradoux.) Como cambios accidentales se podrían señalar el peso que cobra el esclavo Sosias desprovisto aquí de su *pendant* Charis, y la importancia que se da a Anfitrión.

Horst Laube ha señalado el valor de la obra dentro de la producción del dramaturgo: «*Ihm (Peter Hacks) gelang nichts weniger als eine genaue, interessante und unterhaltsame Theaterdarstellung seiner, schon in den letzten drei Stücken aufgetauchten Begriffe vom notwendig zu entwickelnden Ausmass des künftigen vergrößerten Menschen.*»¹⁷

Omphale apenas si cuenta con una historia o anécdota argumental. *Omphale*, nombre de la protagonista, ha comprado a Hércules en el mer-

16. «El estilo sencillo se limita a reproducir lo que no precisa una reflexión posterior. Pero la vida exige una continua reflexión, de ahí que el estilo oscuro sea el estilo que más cuadra a la vida. ¿Cómo puedes decir tú que la sencillez es lo contrario de la verdad? Es así, caballero. Mira, quien desea ocultar la verdad, lo hace mejor con verdades sencillas que con mentiras.

Tiene razón, Jehan. Tiene razón y yo no.»

17. «El dramaturgo ha conseguido nada menos que una exacta, interesante y agradable presentación teatral de sus ideas, ya surgidas en sus últimas tres piezas de la dimensión necesitada de desarrollo del hombre del futuro.» (Ob. cit., pág. 67.)

cado de esclavos. Su deseo de darle libertad choca con el de Hércules que se niega rotundamente a ello. Prendado de Omphale, espera ser correspondido por ella. El espectador asiste, a partir de este momento, a una serie de curiosas metamorfosis. Omphale se transforma en Hércules y viceversa. Hércules deja de lado sus legendarios trabajos. La muerte del monstruo Lityerses será ya tarea no suya, sino de Iphikles, Daphnis y Alkaios. La derrota de éstos hace volver a Hércules a la realidad de sus antiguas obligaciones. Toma de nuevo su maza —hasta entonces en poder de Omphale— y mata al monstruo. El grito de júbilo por la victoria coincide con el llanto de los trillizos dados a luz por Omphale, acto en que los papeles no pueden ya intercambiarse.

Omphale es la obra de Hacks en que éste ha puesto mejor de relieve uno de sus *leit-motivs*, el carácter egoísta y altruísta a la vez de la relación amorosa, la capacidad que tal sentimiento tiene de crear un nuevo hombre.

• *Adam und Eva*

La obra se mueve continuamente en dos planos, la narración bíblica del Génesis, desobediencia de nuestros primeros padres, y el comentario irónico que al autor le merece aquella. La pieza, estilísticamente uno de los hitos del dramaturgo por la mezcla deliberada de un estilo noble —con rasgos arcaicos— y de expresiones de una vulgaridad extrema, es uno de los *plaidoyers* más punzantes de nuestro teatro actual en pro de la libertad individual y una invitación a echar por la borda cualquier «religión» —entiéndase el término en su sentido etimológico, religión a un poder extraño— por suponer ésta un impedimento al propio desarrollo humano. La doctrina marxista de la *Entfremdung* tiene en la pieza uno de sus más logrados exponentes.

CONCLUSIONES

Una mirada de conjunto a la actividad de Peter Hacks nos pone de manifiesto el carácter ejemplar de la misma para la Alemania Democrática. Vista la producción del dramaturgo en relación con las directrices políticas —ya mentadas— de su País de adopción, cabe distinguir en ella un proceso que va desde la crítica a la situación en los países occidentales (*Eröffnung...*) hasta el refugio en la fábula clásica (*Amphytrion*, *Omphale*, *Adam und Eva*) tras un breve intento de incidir en la problemática del momento (*Die Sorgen und die Macht*, *Moritz Tassow*).

El punto más álgido de la dramaturgia de Peter Hacks —y en general

de toda la producción literaria de la Alemania Democrática— estriba en su fidelidad o traición a los principios que teóricamente profesa el país. Sería ridículo intentar una crítica a uno de los escritores que viven una etapa socialmente distinta a la nuestra a partir de nuestros postulados mentales. Lo literario no es sino una superestructura de una base económica determinada. De ahí la necesidad de una argumentación *ad hominem, ad societatem*, si se me permite la expresión. Para formularlo de un modo más concreto y expedito: ¿Es tal postura —la de Peter Hacks— verdaderamente marxista, como él pretende? ¿No es lo típico del pensamiento típicamente tal —para formularlo en términos nada sospechosos al respecto, los de Theodor Adorno, la renuncia a la coloración utópica de la realidad?:

«Die materialistische Sehnsucht, die Sache zu begreifen, will das Gegenteil: nur bilderlos wäre das volle Objekt zu denken. Solche Bilderlosigkeit konvergiert mit dem theologischen Bilderverbot. Der Materialismus säkularisiert es, indem er nicht gestattet, die Utopie positiv auszumalen; das ist der Gehalt seiner Negativität.»¹⁸

El escritor de la Alemania Democrática corre el riesgo de aceptar una visión arcádica de la realidad de su país; la naturaleza se hallaría —así lo pretenden los órganos rectores— en un estado de armonía. Para decirlo en los certeros términos de Hans Mayer: «*Die sozialistische Gesellschaft als das Neue Arkadia*» (La sociedad socialista como la nueva Arcadia). (En *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Hamburgo, 1967, pág. 384.)

El peligro de tal postura —una visión de cuento de hadas de los conflictos sociales— estriba en que el arte se torne en un elemento ideológicamente regresivo. Fritz Raddatz ha señalado este punto: «*Reaktionäres entsteht in der Kunst immer da, wo das Ambivalente wegdefiniert wird, wo in Schablonen gedacht und unreflektiert das Schema Gut-Böse überhaupt übernommen wird... Das Menschenbild des Sozialismus ist das der Menschen vor dem Sündenfall.*»¹⁹

18. «La nostalgia materialista de comprender la cosa en sí, quiere lo contrario: Sólo se podría pensar el objeto en su complejidad sin una representación de su imagen. Esta falta de imagen coincide con la prohibición teológica de las imágenes. El materialismo no hace más que secularizarla en el momento en que no permite dar a la utopía una coloración de tipo positivo: en eso radica el contenido de su negatividad.»

19. «Lo reaccionario en el arte surge siempre que lo ambivalente queda por definir, siempre que se formula el pensamiento en clichés, en esquemas faltos de reflexión de buenos y malos. El cuadro que el socialismo se ha fabricado del hombre es el de la humanidad antes del pecado original.» (Ob. cit., pág. 363.)

Los últimos pasos de Peter Hacks son la mejor ilustración de la postura ideológica señalada. Ya en el estreno de *Die Sorgen...* se le achacó al dramaturgo la presentación de lo virtual, el futuro, como polo opuesto al presente, el intento —moderado por cierto, como se ha visto— de criticar la actualidad de su país, en una palabra el carácter dialéctico de su producción. (Cfr. el artículo aparecido en «Neues Deutschland», el 16 de diciembre de 1962, firmado por Kurt Bork y Siegfried Wagner del Departamento de Cultura.)

Peter Hacks evita con todo hacer una apología incondicional de la situación a raíz de las notas críticas que se le propinaron. Ante la imposibilidad con todo de guardar un distanciamiento real —piénsese en la frase de Lukás en *Historia y conciencia de clase*: «El marxismo ortodoxo es el anunciador siempre alerta de las relaciones entre el momento actual y sus vínculos con la totalidad del proceso histórico»— ha adoptado un camino de compromiso: la fábula clásica sirve a las mill maravillas a sus propósitos. Su renuncia carece de riesgos. Por éso los grandes teatros de su país le han abierto de nuevo sus puertas tras un silencio de casi diez años. Su distanciamiento —«Verfremdung»— nada tiene por supuesto de brechtiano. El autor ha hecho suyas una de las frases de sus personajes de ficción (Cfr. *Margarete in Aix*, pág. 121, primer acto):

«*Verschwiegenheit ist die erste Tugend eines Troubadours*». (El silencio es la primera virtud de un trovador.)

OBRAS DE PETER HACKS

1. *Kasimir der Kinderdieb*. (Casimiro, el ladrón de niños.) 1953. (Teatro infantil. Aún por estrenar.)
2. *Der gestohlene Ton*. (El tono robado.) (Serial radiofónico.) 1953.
3. *Eröffnung des indischen Zeitalters*. 1955. (Ver arriba para estreno.)
4. *Das Volksbuch vom Herzog Ernst oder der Held und sein Gefolge*. 1955. (Estreno en Mannheim, RFA, 21-V-1967, dirección J. P. Ponnelle.)
5. *Die Schlacht bei Lobositz*. 1955. (Ver más arriba fecha de estreno.)
6. *Die unadelige Gräfin/Bärte und Nasen*. (La marquesa no noble/Barbas y narices.) (Piezas para televisión.) 1956.
7. *Die Kindermörderin*. (La asesina de niños.) Adaptación sobre el original de Heinrich Leopold Wagner, 1957. (Estreno en Wittenberg, 19-V-1965.)
8. *Der Müller von Sanssouci*. 1958. (Estreno, ver más arriba.)

9. *Die Uhr geht nach.* (El reloj se atrasa.) 1958.
10. *Die Sorgen und die Macht.* (Primer montaje en 1958.)
11. *Moritz Tassow.* 1961. (Para estreno véase más arriba.)
12. *Der Frieden.* (La paz.) (Adaptación de Aristófanes, 1962.)
13. *Polly oder die Bataille am Bluewater Creek.* (Polly o la batalla de B. C.) Adaptación de la pieza de John Gay. 1963. (El estreno tendría lugar dos años más tarde en Halle, 19-VI.)
14. *Die schöne Helena.* (La bella H.) (Adaptación de una pieza de Meilhac y Halévy. Benno Besson estrenó la obra en el Deutsches theater —sección de cámara— 6-XI-1964.)
15. *Der Schuhu oder die fliegende Prinzessin.* (El buho o la princesa que volaba.) (Estreno en la Escuela de Actores de Berlín Este, 29. IV-1966. Publicada en 1964 en *Sinn und Form* —Berlín Este—.)
16. *Margarete in Aix.* 1966. (Para estreno, ver más arriba.)
17. *Amphytrion.* 1968. (Para estreno, ver más arriba.)
18. *Omphale.* 1970. (Para estreno, ver más arriba.)
19. *König Heinrich der Vierte.* (Enrique IV.) (Adaptación de la obra de Shakespeare.) 1970.
20. *Adam und Eva.* (Estreno en Dresde, 29-IX-1973 y en Nuremberg, 17-X-1973.)
21. *Prexaspes.* (Publicada en *Theater der Zeit* —Berlín Este—, febrero de 1975.)
22. *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen.* (La feria de Plundersweilen.) (Arreglo de la obra de Goethe. Estreno en Berlín Este, Teatro de Cámara, octubre de 1975. Publicado en *Theater Heute*, Hannover, diciembre de 1975.)
23. *Rosi erzählt.* (Roswitha cuenta.) (Estreno en Gorki-Theater —Berlín Este—, diciembre de 1975.)

BIBLIOGRAFÍA DE PETER HACKS

1. Ediciones conjuntas de sus obras:
 - a) *Theaterstücke.* (*Das Volksbuch...*, *Eröffnung...*, *Die Schlacht...*) Aufbau-Verlag, Berlín Este, 1957.
 - b) *Fünf Stücke* (*Das Volksbuch...*, *Eröffnung...*, *Die Schalacht...*, *Der Müller...*, *Die Sorgen...*) Frankfurt del Meno, Suhkamp, 1965.
 - c) *Vier Komödien* (*Moritz Tassow*, *Margarete in Aix*, *Amphytrion*, *Omphale*), Frankfurt del Meno, Suhkamp, 1970.
 - d) *Ausgewählte Dramen.* (Lo más interesante de esta selección es la nueva versión de *Columbus* y el artículo final de Hermann Kähler,

«Überlegungen zur Komödien von Peter Hacks» —pp. 413-449—. Significativamente, Berlín Este, 1971, no aparece en la antología *Die Sorgen und die Macht*.)

- e) *Zwei Bearbeitungen* (dos arreglos; se trata de *Die Kindermörderin* y de *Der Frieden*), Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1963.
- f) *Para «Adam und Eva»*, véase *Sinn und Form*, Berlín Este, n.º 1, 1973.

2. Estudios sobre su producción:

- BAHRO, RUDOLF, DÖRING, ULRICH, MÜHLBERG, HEDI: *Kritische Bemerkungen zu einigen Kunsttheorien Peter Hacks'*. Theater der Zeit, 1958, diciembre.
- FIEBACH, Joachim: *Individuum und Gesellschaft*. Betrachtungen zu Peter Hacks' «Moritz Tassow». Theater der Zeit, 1956, febrero.
- GÖRLICH, Günter: *Das zentrale Thema*. Deutsche Literatur, 1963, enero.
- HARTUNG, Harald: *Ein Dramatiker und sein Vorbild*. Frankfurter Hefte, 1966, enero.
- KEISCH, Henryk: *Die Sorgen und die Macht und das Morgen der Macht*. Neue Deutsche Literatur, 1963, enero.
- LANG, Lothar: *Peter Hacks und der literarische Vulgarsoziologismus*. Die Weltbühne, 1958, 19.
- LAUBE, Horst: *Peter Hacks*. Hannover, 1972. (Tomo 68 de la serie Friedrichs Dramatiker der Welttheaters.)
- LINZER, Martin: *Bausteine zu einem realistischen Theater*. Neue Deutsche Literatur, 1958, febrero.
- MAYER, Hans: *Die Literatur der DDR und ihre Widersprüche*. (En Zur deutschen Literatur der Zeit, Hamburgo, 1957. Págs. 375-394.)
- MÜLLER, Karl-Heinz: *Belebend und widersprüchlich*. Theater der Zeit, 1960, julio.
- RADDATZ, Fritz J.: *Zur Entwicklung der Literatur in der DDR*. (En Traditionen und Tendenzen, Materialien zur Literatur in der DDR.) Frankfurt del Meno, 1972.
- SCHMIDT, Jürgen: *Streitgespräch um «Die Sorgen und die Macht»*. Theater der Zeit, 1962, noviembre.
- ROHMER, Rolf: *Peter Hacks*. (En Literatur der DDR in Einzeldarstellungen, edición a cargo de Hans Jürgen Gerdts.) Stuttgart, 1972, Kröner, 1972. (Págs. 454-472.)
- SANDER, Hans-Dietrich: *Geschichte der Schönen Literatur in der DDR*. Freiburg, 1972.

SCHMIDT, Jürgen: *Streitgespräch um «Die Sorgen und die Macht»*. Theater der Zeit, 1962, noviembre.

SCHWAB-FELISCH, Hans: *Weiteres von Peter Hacks*. Theater Heute, 1967, abril.

TENSCHERT, Joachim: *Ulrich Bräkers arger Weg der Erkenntnis*. Theater der Zeit, 1957, febrero.

VÖLKER, Klaus: *Drama und Dramaturgie in der DDR*. Basilea, 1964.

WENDT, Ernst: *Deutsche Dramatik in West und Ost*. Hannover, 1965. (La parte de la Alemania Federal corre a cargo de Henning Rischbieter.)

————— *Die späte Entdeckung des frühen Hacks*. Theater heute. 1967, enero.

————— *Ein Trobador im Sozialismus?* Einige Einfälle bei der Lektüre von Peter Hacks', «Margarete in Aix». Theater Heute, 1967, febrero.

• Como obras de conjunto pueden verse la de Konrad Franke:

Die Literatur der DDR. (En Kindlers Literaturgeschichte, págs. 478-496, dedicadas a Hacks.) Munich, 1971.

KÄHLER, Hermann: *Gegenwart auf der Bühne*. Berlín Este, 1966.

La obra *Dramaturgie in der DDR, Autoren der DDR, Berlin-Este*, 1968, no presenta —significativamente— ninguna aportación de Peter Hacks.

Véanse además los números de Theater Heute, 1961 (septiembre), 1963 (mayo) y 1965 (febrero).

N. B.

Cerrado ya el presente análisis he podido ver las dos últimas obras del autor *Rosi erzählt* y *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen* en Berlín Este y Munich respectivamente. Doy un breve comentario de urgencia sobre ambas.

En la primera utilizando Hacks de un modo harto *sui generis* los apuntes profeministas de la monja Roswitha von Gandersheim presenta al emperador Diocleciano que se ve obligado a hacer decapitar a sus hijos, Fides Spes y Roswitha (Y a su hijo adoptivo Gallikan, enamorado ardientemente de ésta última) por haberse convertido al nuevo credo cristiano. Tras la ejecución de la sentencia los dos amantes aparecen de nuevo en escena platicando sobre la posibilidad de la resurrección, de la existencia de Dios y de la plenitud amorosa. La pieza abunda en conseguidos gol-

pes de gracia y humor tan del gusto de Hacks. Ideológicamente —si cabe tal reflexión en una obra de carácter tan claramente lúdico— *Rosi erzählt* es —al igual que *Adam und Eva*— una puesta entre paréntesis de la creencia en la vida de ultratumba. Basten unas frases tomadas directamente durante la representación y que no he podido aún confirmar ya que la pieza está por publicar.

«Die Gier nach Gott ist die einzige, die nicht durch Sättigung gestillt werden kann». (El ansia de Dios es la única que no puede aplacarse porque uno se llegue a saciar.)

O la pregunta que Roswitha le formula a Gallikan:

«Glaubst Du an Gott?». (¿Crees en Dios?)

A la que responde aquel:

«Ich denke, man muss glauben, wenn man nur kann». (Soy de la opinión que hay que creer, sólo si se puede.)

Como puede verse, en un movimiento que el lector ya conoce en Hacks, no se trata de negar rotundamente los hechos enunciados, sino de utilizar en su presentación un deje levemente irónico de efectos degradadores probablemente más positivos que un rotundo rechazo.

Junto a este motivo, aparece en la pieza el de la imposibilidad de llegar a comprender la plenitud, sobretodo en la pasión amorosa. Como se dice en una ocasión: «Wir brauchen bestimmt noch eine Weile, bevor wir die Vollkommenheit verstehen». (Necesitamos seguro todavía un tiempo antes de llegar a comprender la plenitud).

La pieza fue dirigida por Wolfram Krempel con Walter Jupé (Dioleciano), Karin Gregorek (Roswitha) y Jörg Gudzuhn (Gallikan) como principales actores.

En *Das Jahrmarktsfest...* aprovecha Hacks el recurso del teatro en el teatro para presentarnos la historia de Asuero, Ester y Mardoqueo.

A tono con estos dos polos principales, el del teatrillo de ferias en que se representa la historia bíblica y el de la vida de una ciudad de provincias cuyos habitantes presencian el montaje boquiabiertos, utiliza el dramaturgo dos tipos de estilo, el elevado y el popular respectivamente, si bien a veces de un modo inesperado cruza ambos.

El verso imita la elegancia de los clásicos en el tablado de la representación de la pieza bíblica o se pierde en el tono pedestre de los Bän-

kelsinger (tipo de juglar alemán). Junto al teatrillo actúa dentro del variopinto mundo de la feria una juglaresa; una especie de retablo de las maravillas completa la escena.

El mayor mérito de la obra estriba a mi juicio en su pasmosa movilidad. Hacks con sólo tres actores (dos masculinos y uno femenino) que encarnan 18 papeles logra conseguir el abigarrado ritmo de la feria. Junto a este aspecto cabe apuntar la acerba crítica del estamento rector de la ciudad (personificado en el Magister —prefecto— y su hijo) y sus pretensiones literarias. Precisamente uno de los clímax de la obra viene dado por la lectura de su poema *Ausflug mit Aphrodite* (Paseo con Afrodita) o el de su hija *Die Kartoffel auch ist eine Blume* (También la patata es un flor). Además se puede apuntar la maestría del autor en el dominio del lenguaje, las posibilidades sobretodo de orden irónico que descubre en las inflexiones del verso.

Para la relación de la pieza con su homónima de Goethe, véase una parte de la obra del autor del *Faust* reproducida a título comparativo en *Theater Heute*, Dic. 1975, XII, pág. 46.

La pieza fue estrenada en la Alemania Federal el 9 de enero de 1976 en el Teatro de Cámara muniqué bajo la dirección de Klaus Emmerich bajo el siguiente reparto Peter Lühr, Lambert Hamel y Christiane Hamacher. (Para estreno mundial cfr. más arriba.)

BIBLIOGRAFÍA Y MONTAJES DE PETER HACKS EN ESPAÑA

a) Bibliografía:

HORMIGÓN, J. A.: *De Peter Hacks a Peter Weiss*. Andalan, Zaragoza, octubre, 1975.

ISASI ANGULO, A. Carlos: *Peter Hacks oder die Verschwiegenheit ist die erste Tugend eines Troubadors*. Theater Heute, Hannover, junio, 1974.

(Entrevista con el autor que luego se publicaría íntegra, sin las limitaciones de Theater Heute en Diálogos del teatro español de la postguerra, Ayuso, Madrid, Apéndice, 1975, págs. 531-540.)

b) Montajes:

Sólo conozco que se haya llevado a cabo el montaje de *Colón* por el Teatro Estable de Zaragoza. Se montó en Barcelona el 13 de febrero de 1976.