

PREFACIO

Este libro tiene una clara vocación: hacer accesible al público interesado la obra de Christoph Hein, un autor de la extinta República Democrática Alemana cuya recepción en nuestro país puede calificarse de exigua. La de aquel Estado representa una variante de la literatura en lengua alemana a la que, en nuestra opinión, tradicionalmente no se ha dedicado suficiente atención. Rescatar en la actualidad exponentes literarios de un país que ya no existe y que naufragó junto con todo un sistema político y económico será para algunos un acto de nostalgia. No desde esa óptica, sino desde un interés netamente filológico y socio-literario hemos abordado este estudio. A diferencia de otros tratados existentes sobre esta misma cuestión, a lo largo de estas páginas pretendemos no tanto mostrar un panorama diacrónico de la historia de la literatura germano-oriental, como analizar a uno de sus autores más representativos a través de tres piezas dramáticas concretas, caracterizadas por una serie de rasgos comunes y escritas también en un determinado momento histórico. Precisamente ahí radica lo novedoso de este proyecto: en la elección de un autor poco estudiado hasta hoy y en el análisis de su obra desde una perspectiva inusual, al menos en el ámbito de la Germanística.

A lo largo de las primeras páginas esbozaremos una breve semblanza de la vida literaria germano-oriental, particularmente de su escena teatral, incidiendo de manera especial en sus últimos años de existencia hasta la caída del muro de Berlín, que provocó la irrupción de un nuevo orden internacional y abrió nuevos interrogantes, muchos de ellos aún por resolver. Por otro lado, más allá de la contextualización de este autor en una época y un lugar determinados, queremos también dar cuenta en estas páginas introductorias del planteamiento metodológico que se ha seguido en la elaboración del libro y de las diferentes partes en que está estructurado.

Dentro de esa maquinaria literaria, accionada en muchos casos por la mano omnipresente del Estado, y en el marco histórico-social que representa la RDA, se sitúa nuestro autor, Christoph Hein. En el APÉNDICE I hemos recogido los datos más relevantes de su biografía y de su abundante producción literaria, de modo que no abundaremos aquí en los aspectos de su trayectoria vital y literaria: ese tipo de informaciones podrá hallarse en el citado apéndice.

Una historia social de la literatura de la RDA. La herencia literaria en las relaciones entre literatura y poder

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

DIETER SCHLENSTEDT

Se ha discutido mucho acerca de la existencia de una literatura de la República Democrática Alemana con rasgos específicos y distintos de las otras literaturas en lengua alemana, cuya existencia, definida en términos más bien territoriales, no ha planteado tanta polémica. Si entendemos el hecho literario como producto de unas condiciones sociales, político-económicas y culturales concretas, que lo hacen posible y lo determinan en mayor o menor medida, tenemos que admitir entonces la existencia de una literatura surgida bajo (o contra) el régimen sustentado por el SED, Partido en el Gobierno. Para José Luis Sagüés no hay lugar a dudas: «la literatura de la RDA marca un hito en la historia de la literatura en lengua alemana [...] porque por primera vez en la historia de Alemania los escritores de la zona oriental se refieren a una situación absolutamente nueva: la existencia de un Estado socialista alemán» (Sagüés, 1987: 4). Según el profesor Sagüés, la discusión acerca de la existencia de una o varias literaturas alemanas «obedece en la mayor parte de los casos a discrepancias ideológicas con perfiles decididamente extraliterarios» (Sagüés, 1987: 13).

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

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

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

En la actualidad, afirmar que la literatura de la RDA se desarrolló bajo las directrices del Estado no supone desvelar ningún secreto ni atentar con-

tra la memoria de una nación.¹ A través de ella el SED trató de adoctrinar y reeducar a los ciudadanos de la aquel país en la nueva ideología socialista. Todas las fases de la producción literaria, desde la escritura hasta la distribución y recepción, estaban reguladas por un Estado claramente intervencionista. Según Konrad Franke, «Gerade diese väterliche Fürsorge von Staat und Partei, diese Bevormundung, die nicht einmal offen zugegeben und verteidigt wurde, empfanden viele Autoren und Künstler als Belastung» (Franke, 1971: 129).

Estas 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. La de los intelectuales con el poder era una relación de ambiguo coqueteo, un juego en absoluto inocente de gato-y-ratón, en el que el partido alternaba la represión de la libertad poética con fases de una mayor liberalización. Ralph Hammerthaler² ha sabido sintetizar lo ambivalente de esa relación en el término «repressive Toleranz» (Hasche *et al.*, 1994: 185). También Wolfgang Emmerich constata esa ambivalencia: «Üblicherweise wird das Verhältnis von Staat und Partei zur Literatur in der DDR als ein Auf und Ab zwischen Repression und Liberalisierung beschrieben, und das ist auch gewiß richtig» (Emmerich, 1996: 55). Por un lado se animaba a los escritores a que participaran de la revolución cultural, pero por otro se les llamaba al orden en cuanto se desmarcaban del canon oficial. Herbert Wiesner y Ernst Wichner califican casi de esquizofrénica la actitud del Estado hacia los intelectuales:

Zensur und Förderung von Literatur [waren] in der DDR unauflösbar zu einem Netz kulturpolitischer Lenkung verknüpft. Auch die Maßregelung von Autoren, der Entzug des Reiseprivilegs, Einschränkung oder Verbot der Buchwerbung, Rückstufung von Austattungsqualität und Auflagenhöhe bis hin zu bestellten Rezensionen und die mit drohendem Unterton nahegelegten Verhaltenanweisungen für den Umgang mit westdeutschen Interviewern gehören dazu (Wiesner y Wichner, 1991: 11).

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

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

¹ Christl Hilbk parte también de esta consideración: «Jegliche Betrachtung von DDR-Literatur macht stets auch einen Blick auf die Kulturpolitik ihres Landes, zu der sie zweifelsfrei in einem engen Konnex stand, der die Literaturproduktion maßgeblich beeinflusste, erforderlich. Aufgrund ihres von staatlicher Seite aufoktroierten, variabel funktionalen Selbstverständnisses, muß ihr eine autonome Entwicklung abgesprochen werden, da sie in jedem Fall als adäquate oder aber nonkonforme Reaktion auf die dominierende Kulturpolitik der SED zu werten ist» (Hilbk, 1998: 16).

² Ralph Hammerthaler: «Die Position des Theaters in der DDR». En: Christa Hasche *et al.* (1994): *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, Berlin, Henschel, pp. 151-261.

deutungen, hinter vorgehaltener Hand; in dem mehr geklatscht und gestichelt wurde als sich offen auseinandergesetzt (Wiesner y Wichner, 1991: 28-29).

La labor del escritor en la RDA se ha debatido siempre entre esos dos polos, su legítima aspiración a la propia autonomía y su filiación ideológica con el régimen. Pero ese dilema formaba parte de la propia vida del autor, tal como argumenta Hein: «Man konnte nicht so leben, daß man jeden Tag aufstand und ein Wehklagelied sang, sondern man versuchte doch, seine Arbeit zu machen» (Hammer, 1992: 48). La relación de los intelectuales con el poder y viceversa era extraordinariamente compleja y rica en matices. Para describirla hay que hacer acopio de grises –el blanco y el negro apenas sí se dan en estado puro– y tratar de prescindir de categorías y valoraciones morales al margen de lo literario. En el APÉNDICE I puede leerse más a este respecto.

En este contexto y teniendo en cuenta el complejo entramado sociocultural, ideológico y político que era la RDA deben analizarse el recurso al legado literario³ universal y el interés por rescatar hechos o personajes históricos o mitológicos, como dos de las constantes de la literatura en la RDA desde sus comienzos. Para Dieter Schlenstedt no cabe duda de que:

Die Literatur in der DDR ist durchzogen von vielfältigen Bezügen der Autoren aufeinander. [...] Die Literatur ist so sehr durchzogen von einem Geflecht der lauten und leisen, offenen und geheimen Berufungen, Widmungen, Zitate, Gedankenaufnahmen und Gedankenablehnungen, Kritiken, Polemiken, daß sie sich für den intimen Kenner wie ein widerspruchsvoller Gesamttext lesen läßt, daß sie als Kontinuum der Reflexion aufgefaßt werden könnte (Chiarloni *et al.*, 1988: 50).

Este hecho se halla estrechamente relacionado con la política cultural del SED, pero no debe analizarse sólo desde ese prisma: la vinculación con un pasado contribuye a fortalecer la identidad cultural de un pueblo y constituye además un derecho que en el contexto de la guerra fría se disputaban las dos Alemanias. Como afirma Peter Reichel, la nueva valoración del pasado literario del país «korrespondiert mit der prägnant ins Blickfeld gerückten kulturpolitischen Aufgabe der Herausarbeitung eines Nationalbewußtseins» (Reichel, 1989: 51). Al entroncar con el pasado clásico alemán, la RDA conseguía trascender los límites del papel, adquirir una dimensión real, no meramente administrativa, y erigirse en «tercera parte de la tragedia clásica», en palabras de Walter Ulbricht. Como asegura David Bathrick, la pugna por la herencia literaria era un instrumento «mit dem die Regierung ihren Anspruch als rechtmäßiger kultureller Nachfolger aller progressiven und humanistischen Elemente in der deutschen Tradition untermauerte» (Hohendahl y Herminghouse, 1983: 64). Ese afán por fraguar una conciencia nacional y no sólo estatal chocaba de frente con los intereses de la vecina RFA, que se consideraba igualmente depositaria de la he-

³ El concepto de «legado literario» engloba, según Emmerich, los períodos que en la historia de la literatura alemana se conocen como *Aufklärung*, *Weimarer Klassik*, *Vormärz* y también los escritores realistas del siglo XIX (Emmerich, 1996: 84).

rencia literaria germánica. Esta disputa entre los dos países era tan sólo una más de las muchas que caracterizaron la guerra fría.

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

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

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

[...] die Kommunisten [unterstützen] die allgemeine Tendenz zur Renaissance des Humanismus durch Rezeption der Exil-Literatur und der Literatur der deutschen Klassik. [...] schon in allernächster Zeit [können] die Werke Goethes und Schillers, Lessings und Heines [...] gekauft werden. Wir wahren damit nur die alte Tradition, die seit Karl Marx und Friedrich Engels die Arbeiterbewegung auszeichnete (Franke, 1971: 15).

A este mismo propósito respondía la conmemoración de los aniversarios de músicos o poetas célebres: en 1949, con motivo del centenario de la muerte de Goethe, declara la cúpula del Partido:

Die SED steht an der Spitze aller fortschrittlichen Kräfte im Kampf um eine neue Kultur, die an das große kulturelle Erbe des klassischen deutschen Humanismus anknüpft und dabei besonders den tiefen demokratischen und humanistischen Gehalt lebendig gestaltet, der aus Goethes Werk zu uns spricht. [...] Durch den realen Humanismus des Marxismus wird auch die Humanitätsidee der klassischen deutschen Dichter für unsere Geschichtsperiode verwirklicht werden (Franke, 1971: 28).

La revolución cultural que programaba el Gobierno no trataba de enlazar con la literatura socialista de finales del siglo XIX, sino con los grandes

maestros de la *Klassik*, algo que consideramos ideológicamente contradictorio: por una parte se pretendía una ruptura con el sistema anterior, que hiciera posible el surgimiento de un nuevo orden y por otra, se proclamaba la necesidad de propagar un ideario clásico-burgués que en realidad había quedado trasnochado, y que en cualquier caso parecía contrario al comunista.⁴ Para Emmerich 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».

El teatro se prestaba de forma idónea a la propagación del conocimiento de los clásicos. Durante la década posterior al fin de la II Guerra Mundial y hasta el levantamiento del muro en 1961, los repertorios teatrales se nutrieron de los grandes dramas clásicos. El teatro de actualidad que se representaba había surgido en el exilio, no en suelo alemán. En 1948, tras regresar del exilio, Brecht fue adquiriendo un protagonismo cada vez mayor en la escena germano-oriental, hasta el punto de establecer un nuevo cánón, como afirma Franke. Su influencia se extendió «como una sombra», en opinión de Werner Schulze-Reimpell⁵ sobre todo lo que iba surgiendo en cuanto a literatura dramática se refiere. Es indiscutible que la figura de Brecht ha sido fundamental para el desarrollo teatral de la RDA, aunque en ocasiones haya eclipsado otros talentos dramáticos. Es el caso de autores como Friedrich Wolf, Alfred Matusche y Erwin Strittmatter, nacidos todos ellos antes de 1914. Su teatro atentaba contra las directrices de los funcionarios de cultura, que querían un teatro didáctico que conmoviera además al público.

En 1952, uno de los grandes dramaturgos de la República de Weimar, Friedrich Wolf, lamentaba la ausencia de piezas de actualidad en los repertorios teatrales y denunciaba la pasividad de la administración frente a las obras de nueva factura: «Wenn das bürokratische, gleichgültige, sterile Verhalten vieler Dramaturgen und Bühnenchefs gegenüber der jungen deutschen Dramatik anhält, so wird unweigerlich der Zeitpunkt kommen, da wir keine neuen deutschen Gegenwartsstücke mehr haben» (Franke, 1971: 41). No sería el único autor en denunciar públicamente la pasividad de los escenarios alemanes hacia algunos autores dramáticos, ni sería ésta una queja exclusiva de esta primera fase de constitución de la República Democrática Alemana como nación. Más bien parece una tónica generalizada y mantenida a lo largo de toda su existencia,⁶ como denuncia también el autor Lothar Trolle: «Wer ungedruckt und ungespielt ist, bleibt ewig jung» (Emmerich, 1996: 349).

⁴ Algunos intelectuales calificaron de «incoherente» ese arbitrario y selectivo culto al pasado, que consentía la inexplicable paradoja de no publicar obras de autores como Kafka, T. S. Eliot o Sartre por «estar ya superados por la sociedad socialista», en palabras de Johannes Becher (Emmerich, 1996: 86).

⁵ Werner Schulze-Reimpell: «Theater als Laboratorium der sozialen Phantasie - Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein». En: Wilfried Floeck (ed.) (1988): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen, Francke, pp. 177-191, aquí: 178.

⁶ En 1984 Peter Hacks, a pesar de su consabida y en ocasiones escurridiza afinidad con el régimen, lamenta la falta de acogida de la literatura dramática moderna en los escenarios: «Es läßt sich überhaupt nicht leugnen, daß ein weltweites Nichtstattfinden von Theater und Theaterliteratur für einen dramatischen Autor von Nachteil ist» (citado en Reichel, 1989: 202).

Durante los años fundacionales de la RDA, el Partido manifestó su deseo de involucrar y reclutar a los intelectuales y escritores en la construcción del país, de forma que plasmaran en sus obras la nueva realidad socialista. Literatos y artistas se vieron de pronto convertidos en «educadores» y pedagogos del pueblo, papel del que difícilmente lograrían desvincularse: «Kunst in allen ihren Erscheinungsformen war nicht mehr autonom, sondern Mittel zur Erziehung» (Franke, 1971: 27):

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

La campaña contra el formalismo,⁷ que marcaría la política cultural de los años cincuenta, imponía un determinado canon estético –el realismo socialista⁸– y demandaba una nueva actitud por parte de los escritores, como apunta Franke: «Die Schriftsteller sollten nicht nur *in* der DDR leben, sondern auch *mit* ihr, sie sollten sich DDR-Stoffe vornehmen, sollten DDR-Helden vorstellen» (Franke, 1971: 35). El resultado de esta campaña, que no era sino la vertiente cultural del estalinismo, fue una fuga real o ficticia de los autores: «So aber erschrecken viele Autoren, schreiben schlechte Agitprop-Literatur, flüchteten zu historischen oder exotischen Stoffen, flüchteten zur Kinderliteratur» (Franke, 1971: 36). Efectivamente se produjo un descenso en las obras de temática actual a favor de aquellas de temas históricos.

En el transcurso de esta década comienzan a alzarse entre los escritores voces contrarias a las directrices gubernamentales, que serán oportunamente silenciadas: tras la invasión de Hungría por tropas soviéticas, Walter Janka, Gustav Just y Erich Loest eran encarcelados. La I Conferencia de Bitterfeld, celebrada en abril de 1959, supuso un nuevo punto de inflexión en la literatura de la RDA y una vuelta a la línea más dura y recalcitrante... el Partido volvía a atar corto a los autores: «Literatur nach Bitterfelder Art bedeutete: Ende der nur reflektierenden, aber auch: der autonomen Kunst in der DDR» (Franke, 1971: 107).

En los primeros años sesenta, la amenaza real que suponía el amurallamiento definitivo de los ciudadanos de la RDA precipitó aún más el goteo, lento pero imparable, de escritores e intelectuales hacia la vecina República Federal, como Hans Mayer (1963), Ernst Bloch (1965), Helga Maria Novak

⁷ Así lo definía el SED: «Der Formalismus bedeutet Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst. Die Formalisten leugnen, daß die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des Werkes liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerks nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form. [...] Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht in dem Bestreben, unter dem Vorwand oder auch der irrigen Absicht, etwas "vollkommen Neues" zu entwickeln, den völligen Bruch mit dem klassischen Kulturerbe zu vollziehen» (Franke, 1971: 31, 35).

⁸ Según Hilbk: «Der Sozialistische Realismus, der einen positiven Helden, der als das Vorbild eines optimistisch handelnden Aktivisten Identifikationsmöglichkeiten für den Leser schaffen sollte, verlangt, lehnte sich formal an das bürgerliche künstlerische Erbe an und jegliche gestalterischen Experimente ab» (Hilbk, 1998: 18).

(1967), Manfred Bieler (1968) o Hartmut Lange (1965). En diciembre de 1965 la celebración del 11° Pleno del Comité Central del SED significó una amonestación oficial frente a ciertas corrientes subjetivistas protagonizadas por Wolf Biermann, Volker Braun, Peter Hacks, Günter Kunert, Stefan Heym o Heiner Müller. Ante el evidente enfriamiento de las relaciones entre el poder y los intelectuales, los autores reaccionaron de formas diversas: unos decidieron abandonar la RDA, otros protagonizaron una desbandada casi generalizada hacia el pasado, recurriendo a obras literarias del acervo cultural universal. De nuevo la herencia clásica. Pero esta vez como denuncia, como huida.

Tal vez lo más significativo de esta década sea la sublevación del sujeto artista contra las normativas impuestas por la cúpula del poder. Algunos escritores se convirtieron en críticos del sistema, alzándose en «portavoces» de una amordazada opinión pública y tratando de cubrir el hueco dejado por una inexistente libertad de expresión. Volvían así a caer en la misma telaraña de la que pretendían zafarse: su excesiva dimensión social, su institucionalización como pedagogos y guías espirituales del pueblo. Entre los escritores comienza a fraguarse un sustrato crítico que también cobrará forma en sus obras. Lo histórico y/o mitológico deviene en trasunto inequívoco del presente y los textos acaban por convertirse en parábolas políticas (Emmerich, 1996: 339). Se va formando un público específico, capaz de leer entre líneas, «Ein sehr waches, im Verstehen von Anspielungen zunehmend geübtes Publikum» (Emmerich, 1996: 215). El teatro se transforma en foro de opinión pública, como asegura Hammerthaler:

[...] eine Stätte der Opposition, wo ersatzweise Öffentlichkeit hergestellt werden konnte. [...] Was die Medien in der DDR an Themen und Informationen vorenthielten, vermittelte sich auf dem Umweg über die Bühne. [...] Immerhin wirkten Theater und Literatur in der DDR als letzter Zufluchtsort für kritische, partiell oppositionelle Gedanken (Hasche *et al.*, 1994: 156, 246).

A finales de los años cincuenta habían aparecido las primeras obras de un nuevo dramaturgo: Heiner Müller. También entonces comienza la productiva carrera de uno de los autores dramáticos más representativos de la RDA, Peter Hacks. Su trayectoria literaria abarca los años comprendidos entre su llegada a la RDA en 1955 y los años posteriores a la Reunificación alemana. Autor sumamente prolífico, Hacks fue uno de los dramaturgos vivos más representados en las dos Alemanias a finales de los sesenta y primeros setenta. Entre sus numerosas obras se encuentran: *Der Müller von Sansoucci*, *Die Sorgen und die Macht*, *Moritz Tassow*, que consiguió llevar a escena en 1965 tras cuatro años de espera. El estreno de la obra constituyó un verdadero escándalo, de modo que en las décadas posteriores, y hasta los años ochenta Hacks abandonó sus posiciones críticas, para integrarse en la ortodoxia socialista (Emmerich, 1996: 157). Hacks también tradujo y adaptó obras de otros autores: como *Die Kindermörderin*, del *Sturm und Dränger* Wagner, *Frieden*, de Aristófanes, *Die schöne Helena*, sobre el libreto de la ópera de Offenbach, *Polly oder Die Bataille am Bluewater Creek*, inspirada en la obra de John Gay

o *Pandora*, sobre el original de Goethe. Los clásicos tienen para Hacks un estatus de sacralidad, «man darf sie nur verändern, wenn man sie verbessert» (Franke, 1971: 493-494), una opinión muy en consonancia con la expresada por Klaus Gysi, ministro de Cultura entre 1966 y 1973: «Eine Klassikeraufführung bei uns muss sich in die Reihe unserer Klassikerrezeptionen einordnen und kann nicht hinter die Höhe der Klassik selbst zurückfallen» (citado por Franke, 1971: 152-153).

Si Heiner Müller irrumpió en la escena teatral germano-oriental de la mano del teatro de producción con sus piezas *Die Korrektur* y *Der Lohnprücker*, en las que plasma las contradicciones del mundo del trabajo en la economía socialista, a lo largo de los años sesenta fue concentrándose –recluyéndose– cada vez más en la mitología clásica y la reelaboración de obras de otros autores. Sus dramas constituyen un claro ejemplo de la tendencia historizante o mitologizante propia de esa década, como: *Der Bau* (inspirada en la novela de Erik Neutsch *Spur der Steine*), *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande/Die Bauern* (sobre una narración de Anna Seghers), *Philoktet*, *Wie es euch gefällt*, *Ödipus Tyrann*, *Die Horatier*, *Weiberkomödie*, *Arzt wider Willen* o *Don Juan*.

Tanto Peter Hacks como Heiner Müller «wandten sich, als ihre Stücke kaum mehr aufgeführt wurden, weniger leicht angreifbaren aber auch weniger direkt wirkenden Stoffbereichen und Fragestellungen zu» (Franke, 1971: 509). A través de los temas y personajes mitológicos articulan problemas de la sociedad moderna, de la socialista o de la burguesa-capitalista. Según Müller: «Man brauchte diese Art von Modell, wenn man wirkliche Fragen stellen wollte» (citado por Emmerich en Profitlich, 1987: 237). Esta vuelta al pasado literario se percibe también en otros autores: Egon Günther recrea la kleistiana *Marquise von O.* en *Kampffregel* (1968). Claus Hammel adapta obras de Fontane (*Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zu Herzen find't*, 1964), Mark Twain (*Ein Yankee an König Artus' Hof. Die Unmöglichkeit des dritten Wegs*, 1969), o Samuel Beckett (*Le Faiseur oder Warten auf Godeau*, 1970). Hartmut Lange rememora nuevamente *Die Marquise von O.* en *Die Gräfin von Rathenow* (1969), y adapta además piezas de Molière y Shakespeare. Volker Braun, por último, rinde homenaje al motivo literario de Fausto en *Hinze und Kunze* (1968), obra que en su primera versión llevaba por título *Hans Faust* y que tuvo una brevísima permanencia en cartel tras su estreno en Berlín. La versión narrativa, con el título *Hinze-Kunze-Roman*, se publicaría en 1985, después de cuatro años de larga espera.

En 1968 el sueño de la primavera de Praga, que la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia convirtió en pesadilla, supuso también el despertar de muchos intelectuales a una realidad que ya sólo era una esperpéntica perversión de sus ideales: «die Kunst wurde [1968] nach und nach zu einem versteckten Ort, an dem man sich die Wunden lecken konnte» (Wiesner y Wichner, 1991: 27), como confiesa Wagner. Se inicia una nueva etapa que consolidaría tendencias que apuntaban ya en años anteriores.

La dimisión de Walter Ulbricht en mayo de 1971 y el relevo oficial de Erich Honecker a la cabeza del Estado, preludiaban una etapa de liberaliza-

ción en materia cultural, sancionada oficialmente en el 4° Pleno del Comité Central del SED de diciembre, que parecía traer nuevos aires a la política cultural y un talante conciliador por parte de la cúpula del poder. El teatro germano-oriental experimenta un giro: el sujeto individual irrumpe en los escenarios, cobrando un protagonismo que no había tenido hasta entonces, inmerso en un colectivo «nosotros». Las exigencias del individuo hacia sí mismo y hacia la sociedad que le rodea se convierten en el centro de interés de los dramaturgos: el deseo de lograr la felicidad y las posibilidades que la realidad le brinda para alcanzarla, el interés por la propia identidad, el afán por el ajuste entre pensamiento y acción y su voluntad de participar de forma activa en la vida política... todo ello se articulará en las obras escritas a lo largo de estos años. El VII Congreso de Escritores, celebrado en noviembre de 1973, refrendaría la proclamada independencia de la literatura.

Una nueva generación de autores dramáticos, los «Hineingeborenen» (término acuñado por el escritor Uwe Kolbe), empieza a cuestionarse las posibilidades de realización personal que les ofrece el modo de vida socialista. La generación de Heiner Müller, Volker Braun, Peter Hacks, Helmut Baierl o Claus Hammel, aun sin abandonar la actividad literaria, pasa el testigo a la nueva remesa de escritores: Christoph Hein, Stefan Schütz, Thomas Brasch o Lothar Baier. Esta generación,⁹ que ya no se identifica con su Estado, no fue testigo directo del ascenso del nazismo ni de los momentos previos al estallido de la II Guerra Mundial, aunque sí de sus consecuencias. Tampoco participó del entusiasmo de aquellos escritores e intelectuales que vieron en la fundación de la RDA un proyecto alternativo al capitalista. Tanto Hein como sus coetáneos desarrollan su obra dentro de una sociedad y un Estado socialistas ya consolidados. Muestran individuos en evidente conflicto con la sociedad, anti-héroes que no tienen en su poder la solución a los problemas, individuos a los que en muchos casos sólo les queda la autodestrucción, la adaptación o la autonegación como única vía de escape. Estos «síntomas de malestar» ya habían empezado a manifestarse hacia mediados de los sesenta en una narrativa introspectiva y reflexiva, pero es en la década siguiente cuando definitivamente hacen crisis.

Las obras de esta etapa se convierten en reflejo de la vida cotidiana en el socialismo... pero en sus facetas menos halagüeñas. No pretenden plasmar de una forma optimista el aparente progreso de la sociedad socialista, sino desenmascarar las carencias del sistema, en muchos casos recurriendo al pasado, ya sea histórico o mitológico: «An Stelle des Geschichtsoptimismus trat auch Geschichtspessimismus, der sich besonders in parabolischen Stücktypen und Adaptationen alter Werke ausdrückte» (Floek, 1988: 200). De esta forma se mantiene la vigencia de las piezas con temática mitológica, que en la década de 1960 habían experimentado un auténtico *boom*.¹⁰ En opinión de Hilbk:

⁹ Sobre ellos diría Müller en 1977: «Die Generation der heute Dreißigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität» (citado en Schmitt, 1983: 183).

¹⁰ En algunos autores se despierta el interés por Roma y la violencia ejercida impunemente desde el poder (Claus Hammel, *Rom oder Die zweite Erschaffung der Welt*). En los ochenta, Roma seguirá sien-

Manche Autoren [...] thematisierten Zeitsequenzen, die ihnen aufgrund bestimmter Analogien zu Chiffren für die Jetztzeit wurden. Wie die westdeutsche Literatur wurde die der DDR nun auch zu einer immer offensiveren Zivilisationskritik, die sich in verschiedenste Themen wie Umweltzerstörung, Frauenemanzipation, Konsumorientierung, Ökonomisierung und Technifizierung der Gesellschaft aufsplitterte. Die Kluft zwischen der propagierten Ideologie und den Erfahrungen des realen Alltags zeigte sich als unüberwindlich groß geworden (Hilbk, 1998: 23).

La recepción de la herencia literaria experimenta un ligero cambio en los años setenta. Si bien el Clasicismo mantiene su atractivo, como lo demuestran las obras de Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972) o *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* (1976), de Peter Hacks, también se vuelve la mirada hacia autores marginales del XVIII y XIX: Hölderlin, Kleist, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Büchner o Lenz. Aparecen numerosas obras en torno a estos escritores situados a caballo entre el Clasicismo y el Romanticismo,¹¹ pertenecientes a una época de exaltación del yo y profundamente individualista, diametralmente opuesta a la apología del *nosotros* propia del comunismo. Para Emmerich: «Dies war eine verständliche Reaktion auf das vorher gültige (und weithin akzeptierte) Berufsbild vom parteilichen, pädagogisch wirkenden, in die gesellschaftliche Produktion und Reproduktion unmittelbar eingebundenen Autor» (Emmerich, 1996: 339).

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

La década de los ochenta mantiene o incluso acentúa el carácter «revisionista» del teatro germano-oriental. El recurso al pasado, real o ficticio, sigue a la orden del día, de modo que abundan las obras de carácter histórico, especialmente durante los primeros años de la década. Pero no se trata de una huida del presente, sino de mostrar la validez del pasado en la actualidad. La mirada al pasado permite diagnosticar las contradicciones actuales: el pasado brinda los referentes y las claves para interpretar nuestro presente. La revisión de la historia (especialmente los períodos revolucionarios o de conatos de revolución en Europa) y del mito pone en evidencia aspectos del presente que, articulados de una forma directa, no habrían tenido cabida en los teatros germano-orientales, como sostiene Hammerthaler:

do lugar de preferencia para algunos dramaturgos, entre ellos Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome*.

¹¹ Citaremos algunos ejemplos: *Die Reisebegegnung*, de Anna Seghers (1972); *Kein Ort. Nirgends* (1979) y los ensayos *Der Schatten eines Traumes* (1979) y *Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an* (1981), de Christa Wolf; *Büchners Briefe* (1978) y *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* (1984), de Volker Braun; *Leben des Jean Paul F. Richter* (1975) y *Märkische Forschungen* (1978), de Günter de Bruyn; *Der arme Hölderlin* (1972), de Gerhard Wolf; *Pamphlet für K.* (1975), de Günter Kunert; *G in B* (1979), de Bernd Wagner; *Swallow, mein wackerer Mustang* (1980), de Erich Loest y *Lieber Georg* (1979), de Thomas Brasch.

Die Beschäftigung mit dem deutschen Erbe, der Klassik zumal, stimmte mit dem politischen Ziel überein, ein sozialistisches Nationalbewußtsein zu begründen. Darüber hinaus aber deckten die Theater in diesen Dramen Konflikte auf, aktualisierten und verschärfen sie in einer Weise, wie es in bezug auf zeitgenössische Dramen kaum opportun schien (Hasche *et al.*, 1994: 180).

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

Im Laufe der achtziger Jahre entwickelt die DDR-Dramatik ein ausgeprägt nationalliterarisch orientiertes Rezeptionsverhalten. [...] Der durchaus diskontinuierlich verlaufende Rezeptionsprozeß hat zu Anfang des Jahrzehnts seinen Schwerpunkt in der Aneignung bisher unspielbarer Dramatik aus dem Umkreis der deutschen Klassik (Christoph Hein, *Der neue Menoza*; Volker Braun, *Dmitri*; Peter Hacks, *Pandora*; Helmut Bez, *Die verkehrte Welt*), verliert dann an Kontur und richtet sich Mitte des Jahrzehnts bei zunehmender Bandbreite [...] am nationalliterarischen Erbe des 20. Jahrhunderts, vornehmlich des sozialistischen Realismus aus (Reichel, 1989: 266).

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

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

[...] die erstrangige Zeitdramatik stieß auf kulturpolitische Vorbehalte. [...] Das beste Theater mußte ohne die besten neuen Stücke auskommen. [...] Da das Regietheater von der aktuellen Dramenproduktion nicht bedient wird, greift es auf klassisches Repertoire zurück. Das dramatische «Erbe» wurde zum bevorzugten Material theatralischer Stellungnahmen. Das Theater sollte mit klassischen Stoffen seinen Beitrag zu einem neuen Deutschland leisten. [...] Die Relevanz des Theaters in der DDR für ein breites, waches Publikum entspringt auch diesem Mangel, die Instrumentalisierung vor allem klassischer Werke zur Verständigung über die grundsätzlichen gesellschaftlichen wie historischen Fragen deutet auf die beharrlichen Schwierigkeiten mit aktuellen Stoffen und aktueller Dramatik (Schmitt, 1983: 134-135).

En esta misma línea se sitúa Gerhard Branstner:¹² «Das verkehrteste Spielen ist das Nichtspielen. [...] Je weniger neue Stücke gespielt werden, desto we-

¹² Gerhard Branstner (1984): *Das eigentliche Theater oder Die Philosophie des Augenblicks*, Halle/Leipzig, Mitteldeutscher Verlag.

niger werden geschrieben. [...] Wenn das Theater auf die richtigen Stücke wartet, können die Stücke mit dem gleichen Recht auf das richtige Theater warten. Und dann kommt keines von beiden» (citado en Reichel, 1989: 105). Incluso Ernst Schumacher¹³ reconoce tibiamente la necesidad de facilitar el acceso de los nuevos autores a los teatros: «Dazu ist es unumgänglich geworden, das bisherige Genehmigungsverfahren zu modifizieren und die Intendanten der Theater selbst die letzte Verantwortung tragen zu lassen» (Floek, 1988: 205).

En definitiva, durante los últimos años de existencia de la RDA, los teatros siguen dando la espalda a los autores modernos: «Das DDR-Theater lebt hinsichtlich aktueller nationaler Gegenwartsdramatik zusehends von der Hand in den Mund», asegura Reichel (Reichel, 1989: 96). Los mejores dramaturgos siguen siendo más leídos que representados, lo que provoca en muchos de ellos su «emigración» a la prosa, como fue el caso de Christoph Hein o Harald Gerlach: «Junge Schriftsteller, die einmal fürs Theater geschrieben haben, tun das heute nicht mehr oder legen dramatische Arbeiten noch vor, nachdem sie sich inzwischen in der anderen Gattung, der Epik eingerichtet haben» (Reichel, 1989: 70-71).

Planteamiento metodológico de este estudio

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

A diferencia de otras monografías publicadas sobre este autor hasta la fecha,¹⁴ volcadas en su faceta más filosófica, su concepción de la historia, su

¹³ Ernst Schumacher: «Theater und Alltag in der Deutschen Demokratischen Republik». En: Wilfried Floek (ed.) (1988): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen, Francke, pp. 177-191.

¹⁴ Entre esos trabajos más recientes podemos citar, por orden cronológico: Ines Zeckert (1993): *Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Benjamin-Rezeption*, Frankfurt a.M., Peter Lang; Christl Kiewitz (1995): *Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins*, Tübingen, Stauffenburg; Phillip S. Mac Knight (1995): *Understanding Christoph Hein*, Columbia, University of South Carolina Press; Andrea Hilbk (1998): *Von Zirkularbewegungen und kreisenden Utopien. Zur Geschichtsdarstellung in der Epik Christoph Heins*, Augsburg, Wißner; David W. Robinson (1999): *Deconstructing East Germany: Christoph Hein's Literature of Dissent*, New

preocupación por el papel de los intelectuales dentro de la maquinaria del poder o interesadas por la recepción de su obra, nosotros apostamos aquí por una reflexión de carácter presuntamente más poetológico, aunque comprometida siempre con una visión político-social del hecho literario, combinando dos elementos innovadores en los estudios literarios actuales: la teoría de la intertextualidad y la obra de un autor que en España sigue siendo poco menos que desconocido, incluso en el campo de la Germanística.

La obra literaria de Christoph Hein abarca prácticamente todos los géneros: el narrativo, el dramático y el ensayístico. Tratar de abordarla en su totalidad habría sido una empresa suicida, o como poco un proyecto vital, más que editorial. Sin embargo, en el germen de este estudio sí albergábamos la pretensión de analizar de forma extensiva el tratamiento del pasado en la obra dramática de nuestro autor, estableciendo una distinción entre dramas con carácter histórico o sobre personajes históricos (*Cromwell*, *Lassalle*) y piezas sobre un pasado legendario o literario (*Die Ritter der Tafelrunde*, *Der neue Menoza*, etc.).

Los vericuetos, hasta cierto punto imprevisibles, por los que va llevando un proyecto de esta índole me alejaron sin embargo de lo histórico para acercarme definitivamente a un fenómeno que siempre he considerado fascinante: la recreación de personajes u obras literarias pasadas, la literatura al cuadrado o, si se quiere, la literatura dentro de la literatura, analizada además en su relación y en el contexto de un régimen autoritario. Podemos decir que la constatación de la revivificación del pasado en forma de herencia literaria como constante de la literatura producida en la RDA es el principio que sustenta y da sentido a este libro. Es, sin duda, su hilo conductor.

La elección de un determinado campo, el dramático, ha sido hasta cierto punto una cuestión de preferencia personal, alimentada muy probablemente por la traducción de *Die Ritter der Tafelrunde* que publiqué hace unos años.¹⁵ Durante la preparación de aquella versión fui descubriendo otras piezas del mismo autor en las que se producía de nuevo el fenómeno de reelaboración de un tema literario preexistente. Al profundizar en esta cuestión, pude constatar que la obra dramática de Christoph Hein, como la de otros autores germano-orientales, se define en la sutilísima relación entre la tutela manipuladora del Estado y el recurso al pasado, ya sea como historia o como literatura. Cabría preguntarse si acaso ese fenómeno no se manifiesta igualmente en su obra narrativa y, aunque en efecto así es (*Der neue (glücklichere) Kohlhaas* da prueba de ello), lo cierto es que tiene una presencia mucho menor que en el drama, de modo que se optó por excluir del estudio la *narrativa* sobre modelos literarios anteriores. Ésa ha sido una primera y necesaria restricción: la elección genérica del drama frente a los otros géneros cultivados por el autor.

York, Candem House; Terrance Albrecht (2000): *Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2000; Marta Fernández Bueno (2001): *Christoph Hein (1944)*, Madrid, Ediciones del Orto; Bill Niven y David Clarke (eds.) (2000): *Christoph Hein*, Swansea, Wales University Press.

¹⁵ «Los caballeros de la tabla redonda» (1996), ADE Revista de la Asociación de Directores de Escena, Madrid, 52-53, pp. 59-83.

Pero por coherencia metodológica se imponía establecer una segunda restricción dentro de la obra dramática de este autor, hasta acotar el corpus objeto de estudio y limitarlo a aquellas obras dramáticas susceptibles de ser analizadas desde el punto de vista del fenómeno intertextual, frente a aquellas otras en las que se recrean personajes históricos. La elección de las tres piezas que centran la segunda parte del libro se basa por lo tanto en la observación de que sus temas o el material que explotan no son originales, en el sentido de que no plasman ni personajes ni situaciones emanadas de la creatividad de su autor. Christoph Hein recicla un material *de ficción* previamente existente en la literatura.

Por otra parte, el período que abarcan *Der neue Menoza*, *Die wahre Geschichte des Ah Q* y *Die Ritter der Tafelrunde* comprende los últimos decenios de existencia de la RDA, desde la década de 1970 hasta 1989, fecha en que se estrena y publica la última de estas tres obras. El motivo de esta delimitación temporal parece evidente: la necesidad de recurrir a motivos literarios pasados como única vía de verbalizar el pensamiento crítico, dejó de serlo con la liquidación de aquel país, al extinguirse las estructuras dictatoriales que condicionaban tal recurso.

La primera parte del estudio se centra en analizar la trascendencia y consistencia científica de la intertextualidad como punto de partida válido para un nuevo análisis de la obra literaria. Este enfoque, si bien radicalmente novedoso y revolucionario como método de análisis de los dramas de este autor, goza ya de una larga trayectoria en la historia de la crítica literaria, aunque siga suscitando enconadas disputas.

La *teoría de la intertextualidad*, que nos brinda el enfoque metodológico de nuestro estudio, sigue manteniendo su vigencia en la actualidad, y no sólo en los foros académicos. Los medios de comunicación se hacen eco una y otra vez de acusaciones sobre «plagios» e «imitaciones», que no son sino expresión de un cuestionamiento y una crisis generalizada de los conceptos de originalidad artística y propiedad intelectual, que reclaman a voces una reformulación acorde con los nuevos tiempos y las nuevas tecnologías. Por esta razón hemos creído aún más necesario dedicar un amplio espacio en este libro a la definición de ese concepto y a su nacimiento y desarrollo dentro de la crítica literaria.

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