

El teatro en las dos Alemanias

Por Miguel FLÜRSCHHEIM TROMER

No me van a exigir los lectores ni un análisis profundo ni una historia completa de la literatura dramática de la Alemania Oriental en tan pocos renglones; pero, para no defraudar a nadie, debo insistir que en este artículo no puedo ni quiero exponer más que algunas ideas que se fijaron durante la lectura de casi todas las obras que vienen al caso.

Desgraciadamente, la mayoría de los lectores no conocerá las obras a que me refiero; y esto no solamente porque no están traducidas al español, sino también porque entre los que vivimos en el hemisferio occidental, se ha formado la errónea idea de que la literatura alemana es idéntica a la que proviene de la República Federal. Así se conocen en el extranjero los nombres de Günter Grass y de Heinrich Böll, para nombrar solamente los que casualmente se me ocurren; pero de Knauth, de Sakowski, de Lange y de Hacks nada o poco se ha oído.

Sin embargo, al menos en la República Federal, se empieza a conocer, poco a poco, a algunos de ellos, aunque, por cierto, la crítica les destroza normalmente juzgándolos con una medida fabricada sobre el dechado de los autores occidentales reconocidos, reconocidos por los occidentales, por supuesto. Así, encontramos ya a varios autores orientales en el mercado de publicaciones occidentales o sea al alcance de todo el hemisferio nuestro — aunque a un precio mucho más elevado que en sus ediciones originales.

Es cierto que las obras teatrales de la República Democrática de Alemania, en su inmensa mayoría no encontrarían el aprecio que, tal vez, merezcan en caso de que se representaran en México. La causa es fácil de entender: se desarrollan en un ambiente político tan diferente, que tendríamos que estudiar primero las condiciones en que viven sus personajes para comprender su modo de pensar y de actuar. Este hecho, desde luego, amerita algunas palabras más; no obstante no voy a decir sino lo absolutamente necesario para que, quien se interese, pueda profundizarlas — o rechazarlas, si ya está cargado de prejuicios.

Aun cuando existen, indiscutiblemente, diferencias formales entre la producción dramática oriental y la occidental, éstas no son fundamentales. No quiero explayarme sobre el famoso "realismo socialista" porque necesitaría un libro entero para poner en orden todas las teorías contradictorias al respecto; pero puedo decir que una tendencia realista está ganando terreno en ambas Alemanias. Esto se debe, en primer término, a la temática que está cambiando el repertorio occidental. El interés por el llamado "teatro del absurdo" está en descenso; el público pide temas más tangibles, y los autores se dan cuenta de que, por absurdo que sea nuestro mundo y nuestra convivencia, no podremos pasearnos eternamente en un callejón sin salida. Así es que la diferencia fundamental no reside en la forma sino en los temas — y, por supuesto, en la posición de los autores nuevos que los eligen.

Mientras que el escritor alemán de occidente (y su público, por supuesto) vive en un ambiente aparentemente equilibrado, en un mundo que, aparentemente, ha conseguido una economía estable, que a nadie escatima lo que la vida moderna pueda ofrecer, el oriental se ve y se siente dentro de una sociedad cuya economía aún restringida (y hasta problemática) crea continuamente nuevos problemas: problemas de crítica y de autocrítica, dudas serias sobre si se debe seguir por un camino, o si éste ha de abandonarse; análisis detenidos, sobre si, al seguir un derrotero, no se han producido inesperados efectos marginales.

Ese escrito occidental vive, hasta cierto punto, una vida particular; no siente la forzosa necesidad de colaborar con "su" gobierno (o de sabotearlo) porque las asuntos básicos de la vida material no lo apremian; o si lo hacen, su solución no es o no parece ser una cuestión política. Siente, para decirlo así, una regulación automática. No le ocurriría hacer responsable al gobierno por un fallo en la vida cotidiana. Sus pensamientos van por caminos alejados de la economía porque ésta no se hace notar a cada paso. Recuerdo, en este sentido, el cambio que se ha efectuado en Heinrich Böll, cuyas primeras novelas, crudamente naturalistas, escritas en una época de desorden económico, dejan el resabio amargo de un mundo atroz que pide a voces ser transformado, mientras que este fondo social se ha reducido a una inofensiva crítica de las clases adineradas, dada a la ligera y como simple opinión (en su novela *Pensamiento de un payaso*). Incluso se han sustituido los personajes populares

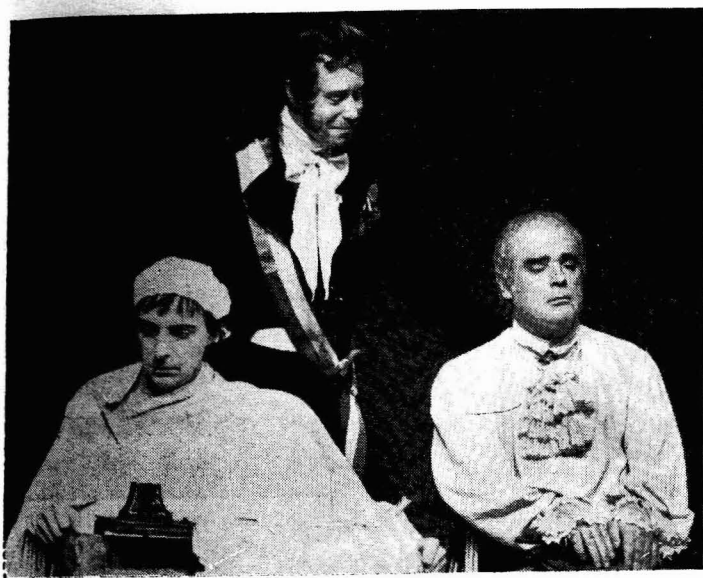
y humanos, dibujados con cariño y comprensión, por gente rara, poco representativa.

En otras palabras; para el escritor oriental la colaboración (positiva o negativa) con el régimen es cuestión vital; una decisión de su parte es inevitable; debe tomar parte y no puede quedar al margen; y esto sucede no solamente porque el gobierno mismo lo exige y le obliga a hacerlo, sino porque la vida que le rodea lo fuerza a ello; porque no puede vivir aislado en un mundo en el cual todo tiende a engranar (lo cual no quiere decir que este engranaje funcione perfectamente). La propia vida práctica no suelta a nadie de sus garras y le recuerda continuamente que, sin su activa participación, el deseado e imprescindible progreso no podía efectuarse. Así resulta que el fundamento sobre el cual construyen en ambos países, no es el mismo en todos los aspectos. El escritor occidental es, en primer término, un *homo privatus*, y el oriental un *homo politicus*.

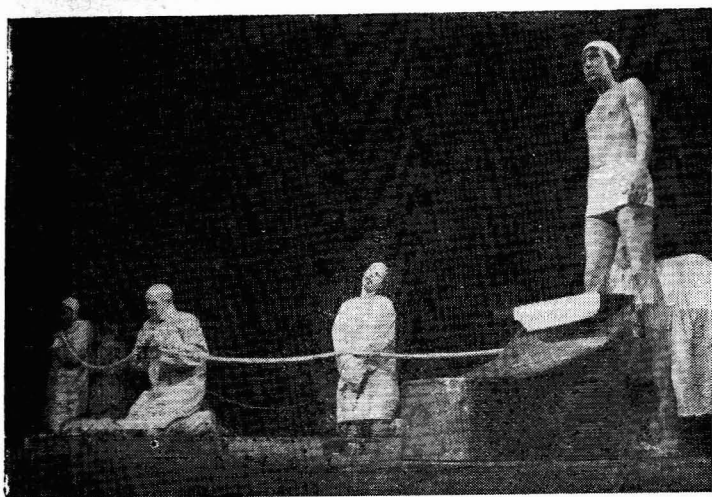
En este hecho (que hay que entender *cum grano salis*) reside la razón de que, aparentemente, la temática occidental es más variada, más amplia. A primera vista, los temas orientales giran todos alrededor de un solo punto: exponen los problemas actuales, sus posibles soluciones, los obstáculos que se interponen y, sobre todo, el espíritu que anima a los que se dedican a la labor de mejorar la vida, de neutralizar o activar los conflictos para que de ellos resulte algo positivo. El principal conflicto que siempre se presentará es, por supuesto, el que surge entre el individuo y la sociedad cuando los intereses individuales y los colectivos no se dejan unificar. Los temas son de actualidad (a veces futura, utópica), reales y siempre están dirigidos hacia una meta. Mientras que en occidente, a menudo, se desprecia la meta como tendenciosa y "ajena a lo artístico", en oriente es ella la que constituye la justificación de la obra. Incluso las obras más relevantes de occidente revelan una resignación ante los hechos, ante lo existente.

Esto explica, también, por qué en occidente la "superación del pasado" (o sea de la época nazi) ocupa un lugar importante en la literatura dramática; en oriente este tema queda marginal, aunque no se elude; sencillamente se incorpora en la historia cuando cabe en ella. Dominan el presente y lo futuro. El pasado existe, por supuesto; pero habiendo surgido de él una nueva situación con la cual hay que entenderse, el pasado no se presenta como tal, sino indirectamente. Lo importante es forjar el porvenir y no escarbar en lo que ya no se puede remediar. Esto le da un rasgo de optimismo y de despreocupación a muchas tramas. Cuando se impone el pasado en un personaje, en un hecho, aparece como anacronismo que debe liquidarse o neutralizarse; pero no se le da la preponderancia que le dan algunos escritores occidentales como Michelsen y Walser. En *El cisne negro* de este autor, por ejemplo, la superación del pasado es el único tema de la obra. Un adolescente se carga con la culpa de su padre y se suicida porque no puede con la carga, y toda la obra de Michelsen no es otra cosa que la lucha contra el pasado no liquidado. Toda esta literatura da un aspecto enfermizo, deprimente, a pesar de su obvia honradez.

No es de negar que la necesidad de inventar una historia que permita perseguir una finalidad determinada, conduce, a menudo, a un esquematismo peligroso. Conocemos de sobra esta clase de obras, porque la literatura rusa de los 30 nos presentó una sola trama en miles de variantes. Y, en efecto, encontramos entre las obras teatrales de la Alemania oriental un gran número que nos recuerda aquella triste época de la literatura rusa. Evidencian la incapacidad de los autores para individualizar los personajes y plantear los problemas generales en una forma singular. Sin embargo, ya hay varios dramaturgos que han superado esta situación y producen obras que cumplen con su propósito, o sea gustan, divierten y enseñan, sin aspirar a una vida eterna y a hacerse clásicas. Así sucede que, efectivamente, en la "historia" de la dramaturgia alemana oriental aparece una sarta de obras bien hechas que ya pasaron a la historia y no sirven sino para enseñar a los nuevos autores cómo presentar ciertos aspectos de la vida en cierto momento. Menciono de paso *Piedras en el camino* y *La decisión de Lene Matthe* por Sakowski; *La señora Flinz* por Baierl e *Hijos de pescador* por Hammel. La lista podría ser interminable. El éxito de 1965 ha sido *Mica Amarilla* de Salomon, típica obra colectiva.



Marat/Sade — "duelo entre dos grandes conceptos"



Marat/Sade — "varios planos de acción"



Marat/Sade — "Weiss evita dar la cara"



El Vicario — "la resignación, actitud básica"

Llamo obras colectivas a aquellas que han sido modificadas y remodeladas en trabajo colectivo. El conjunto de colaboradores se compone, por regla general, de los asesores literarios del teatro que va a estrenar la obra (en alemán *Dramaturgen*), del director que la va a dirigir, y a veces, de algunos técnicos del ambiente en que se desarrolla la acción; en el caso de *Mica amarilla*, gente de una mina. En casos difíciles se consulta con otros especialistas, sobre todo con funcionarios, del partido oficial. Quien no conoce, en cada caso, el método de "creación", está en peligro de atribuir demasiado o demasiado poco al ingenio del autor. Este método varía un poco en occidente: Los *Dramaturgen* son aquí los únicos que junto con el director transforman la obra — normalmente en conformidad con el autor. Mientras que el *Kollektiv* en oriente vigila sobre la veracidad, la línea política y la eficacia de la obra a estrenar, puesto que un error político atraería duras críticas contra todos los colaboradores y, además, ellos mismos no sentirían satisfacción alguna, en occidente el arreglo se hace según el concepto del director. Este concepto puede o puede no coincidir con el del autor. Cuando las obras, al fin, se publican, nadie sabe qué es de quién. Este sistema se impone cada vez más, y hay que reconocer que una obra de tesis, muchas veces, puede ganar en eficacia, cuando verdaderos conocedores de la materia cooperan.

Antes de entrar en la comparación de unas obras representativas de las dos Alemanias, tengo que decir unas palabras sobre los temas orientales ajenos a la socialización del campo y la industria con sus respectivos problemas sociales y psicológicos.

Es lógico que la física nuclear no puede faltar en el repertorio. El conflicto interior del científico que presta sus servicios a la muerte, no se ha tratado en oriente. En occidente encontramos la obra *El proceso de Oppenheimer* elaborada sobre la base de los documentos correspondientes por Heiner Kipphardt y *Los Físicos* de Dürrenmatt. Mientras que *Los Físicos* no representan, en el fondo, sino una comedia policiaca que se adueña del tema por novedoso, *El proceso de Oppenheimer* planteó claramente el conflicto mencionado. Lo único que entristece es que el propio Oppenheimer ha protestado contra la obra y que el discurso final que Kipphardt le hace pronunciar no coincide con su verdadera opinión. Así, una trama inventada y bien construida habría servido mejor. Por lo que se refiere a *Los Físicos*, que se conoce en México, hay que olvidar todo cuanto los encantados críticos le han injertado con sus interpretaciones para darse cuenta de que no queda nada más que una trama sensacional que se desarrolla en un manicomio, único lugar en el cual un científico, en último análisis, debe refugiarse para que, de todos modos, le alcance la locura de este mundo.

En oriente parece que los autores se han acobardado ante este tema tratado con tanta grandeza por Brecht en su *Vida de Galileo Galilei*. Una obra de Hauser, *Sangre blanca*, utiliza el tema más bien para atacar a quienes siguen haciendo pruebas nucleares para la guerra futura, sacrificando las vidas de sus conejos de Indias. A la vez, la obra constituye un duro golpe contra el espíritu bélico que reina en ciertos medios de la otra Alemania. Es una obra bien construida, realista, que sigue en su técnica la línea de Friedrich Wolff y de Hedda Zinner. La otra, *Dos Físicos*, no es sino una dramatización de una novela rusa de Granin cuyo tema no tiene que ver con la bomba. La última de 1957, *Fiesta de farolas* (que existe hoy incluso como ópera, con música de un checo), combina el motivo de Romeo y Julieta con la bomba de Nagasaki. Los amantes no sólo luchan contra los prejuicios de las familias enemistadas, sino se encuentran con más fuertes obstáculos: los prejuicios raciales y religiosos de los padres que, para colmo, son los directamente culpables de las bombas de Pearl Harbor y de Nagasaki respectivamente. Constituye esta obra una demostración en pro de la paz y de la fraternización. El autor se llama Pfeiffer. Otros temas que con habilidad y crudo realismo plantean los orientales son, desde luego, el racismo (*Golf en casa de Snider* que se desarrolla en África del Sur, por Christian Collin) y el nacionalismo alemán que sobrevive en la Alemania Occidental (*El hombre de Inglaterra* por Rolf Schneider, obra hecha sobre la norma acostumbrada, pero muy impresionante.) Una obra que podría tomarse, en cierto modo, como pareja del *Proceso Oppenheimer* es *El proceso Richard Waverly*, de Rolf Schneider. También se basa en las actas de un proceso: el que se llevó al cabo en Estados Unidos contra el hombre que había echado la bomba de Hiroshima y cuya historia es bastante conocida en México. Todas estas obras están bien construidas, pertenecen claramente al género de obras de tendencia, pero carecen de un valor poético.

Con esto vuelvo a nuestro tema central: la obra verdaderamente literaria o poética, la obra que, tal vez, tenga un valor más duradero o encierre la fuerza vital para resucitar algún día —como sucede hoy en Alemania con las obras de Carl Sternheim, o con las obras de Büchner, más de medio siglo después de haber sido escritas. Voy a escoger tres obras occidentales y dos orientales para dedicarles el poco espacio que me queda.

En occidente, de las obras que han salido del cauce normal, dos han logrado pasar las fronteras de su país: *El Vicario* de Hochhuth y la obra con el título barroco *La persecución y el cesante de Jean Paul Marat*, representados por el grupo de actores del Hospicio en Charenton bajo la dirección del Sr. de Sade por Peter Weiss. *El Vicario* ha sido traducida, de manera que podría ahorrarle el trabajo de tratarlo; quisiera, sin embargo, hacer hincapié en la actitud básica de la obra que, a pesar del carácter activo del héroe, es de resignación. El padre Riccardo es —para el mundo occidental (*horribile dictu!*)— un héroe positivo. Su abuelo es el Marqués de Posa, personaje creado por Schiller. Posa le pide a Felipe II la libertad de pensamiento; Riccardo pide al papa que intervenga contra la matanza de los judíos. Ambas solicitudes son ilusas; Felipe II no sería Felipe II si accediera a esta súplica; y el papa (no importa la persona, sino el hecho de ser el papa, la máxima autoridad de una institución en nuestro mundo, en que vive Hochhuth) no puede hacer lo que su propia conciencia, tal vez, le pida. También él está enredado en la malla económica-social de una sociedad; es el representante de una organización mundial que dispone de grandes capitales; nunca podría hacer lo que el joven iluso le pide. Las estaciones de la obra no son otra cosa que un gógota: el camino está claramente dibujado desde un principio. Presenciamos el éticamente bello sacrificio de un iluso. La decisión es valiente y grande, indudablemente; pero no le libera de sus dudas acerca de Dios y de la sociedad en que vive. No ve otra solución que el sacrificio.

En esto consiste la resignación de la cual hablé. El autosacrificio no es otra cosa que la “decisión de resignarse”. La misma resignación la encontramos en la obra de Weiss que tiene aquel título tan largo. Aquí es más difícil expresarse en pocas palabras, porque Weiss se sirve del principio del montaje y presenta su obra en varios planes de acción. Marat, el personaje central, está visto a través de varios prismas, para decirlo así. Si Weiss lo hubiera presentado en forma llana o simple, como personaje al que suceden ciertas cosas, no habría ganado este aspecto polifacético e interesante. En primer lugar, Marat no es sencillamente Marat, sino la figura de una obra teatral escrita por Sade; y esta obra no es sencillamente representada por actores, sino por reclusos en un hospicio por razones políticas, gente incómoda para el régimen por una u otra razón. — Esta situación, ya de por sí complicada, sube a otro nivel en el momento en que Sade se introduce en la acción como director. Sade no es solamente el director de una obra sobre Marat, sino, a la vez, está enredado en un magno conflicto de índole ideológica con este Marat. Así él está fuera de la obra (el director), y sin embargo, entra, más y más, en ella porque su cualidad de antípoda de Marat hace que la obra lo absorba. Se trata de un clarísimo enajenamiento brechtano: Marat está enajenado por el hecho de que no es sino un personaje de una obra de Sade; y Sade se enajena por el hecho de que —siendo un personaje real— se introduce, cada vez más, en el diálogo de una obra teatral. — Pero Weiss no se conforma con esto, sino levanta la obra a un tercer nivel añadiendo al administrador del hospicio y a su familia que, en ciertos momentos, se mezcla con protestas en la acción de la obra. Estos personajes que pertenecen al año 1803, o sea a la era napoleónica, muestran los ideales revolucionarios discutidos como caducos y traicionados hace tiempo. Toda discusión entre Marat y Sade se irrealiza en este nivel. Y un cuarto nivel resulta de las interrupciones continuas de la acción provocadas por el coro, voceadores y otros personajes.

Marat se presenta, en esta forma, iluminado y variado por todos sus lados. El personaje gana en claridad y plasticidad. Ya con esto vemos que las simpatías de Weiss están con él y no con Sade, a quien no le proporciona un trato tan exquisito. Pero aparte de esta simpatía, la obra es un duelo entre dos grandes conceptos del mundo: entre la revolución y la resignación. Marat ha sido y es revolucionario; Sade lo ha sido, pero ya no lo es. Lo ha sido, pero en una forma egocéntrica. Había visto en la revolución “la posibilidad de una venganza ingente”; ahora desprecia las masas que, según él, “sólo corren en círculo”. La revolución ya no puede interesarle: él ha hallado “las prisiones del interior”. Éstas “son peores que los calabozos más profundos, y mientras que no se abren a éstos, toda revuelta no deja de ser más que una rebelión dentro de una



Meritz Tassow — “entre tres mundos”

cárcel que será aplastada por los mismos compañeros de prisión comprados”. La discusión entre ambos queda sin solución. Weiss evita, con gran habilidad, dar la cara. En muchos momentos subraya la resignación; pero tampoco adopta el punto de vista espiritual de Sade como suyo o siquiera como el de toda la obra. Resignación, pues, aquí como en *El Vicario*.

Más clara todavía aparece esta resignación en la obra *De tamaño sobrenatural el Sr. Krett* de Martin Walser (¡Perdonen la traducción textual de este título!) Con la resignación, aumenta la crítica social y el descontento con el mundo occidental. Krett es, en el fondo, un personaje, alegórico; es el capitalismo mismo. Quiere morir, no puede morir. Es eterno. Mordaz ironía en el diálogo, un lenguaje muy personal, una trama estática (si se puede llamar estático lo que vive) son las características de la obra. “El capitalismo” quiere él mismo que se le quite de por medio porque ya no rinde. Pero también los obreros muestran que ya no son sino caricaturas, apariciones pequeñoburguesas ridículas y oportunistas. Walser quiere que esta sociedad se transforme; pero la ve eterna, inamovible, diríase en la jerga oficial nuestra. No hay quien pudiera encargarse de esta transformación. Él ve la podredumbre, pero no ve ninguna fuerza viva que pudiera liquidarla. La consecuencia es la resignación.

En cambio, vemos en oriente otro fenómeno: el deseo de construcción, la fe en el porvenir. Lo voy a demostrar en dos obras que literariamente salen de la mediocridad, a pesar de que, en la misma República Democrática Alemana, no hayan encontrado la aprobación de las autoridades políticas.

Ambas obras han sido publicadas en la República Federal antes de que la República Democrática se haya acordado de sus hijos. Ambas están escritas en versos. Ambas se desarrollan en años ya pasados, cuando, apenas, los tiempos nuevos “despuntaban”. Ambas crean personajes poco típicos que no podían agradar mucho a un régimen doctrinario. La primera se intitula *Marski*. Su autor es Hartmut Lange. El año de su concepción es 1962. Creo que su nacimiento escénico aún deja de efectuarse. Aquí va la historia: El Sr. Marki es un campesino rico; pero aparte de su clasificación social-económica es un tipo original. Sus ideales son la buena comida y la amistad. Sin comer bien, pero siempre con amigos no vale vivir. Sin amigos se le va el apetito y el optimismo se hunde. Estos “amigos” son algunos campesinos de pocos recursos, antiguos unos, recientes (por la repartición de la tierra) otros. Todos son amigos forzados, obligados a acudir a los banquetes de Marski por una red de servicios que le deben, puesto que él dispone de caballos, de aperos y de otras cosas necesarias para ellos. Marski los quiere; ellos lo querían, si no tuviesen que servirle. La amistad sólo puede florecer entre iguales; así la amistad, base de la felicidad de Marski, no existe sino en su imaginación. En Marski viven dos Marskis: uno humano, simpático y otro social, que oprime a sus amigos. El primero es todo un hombre, el segundo una nulidad. Marski es un gigante, pero un gigante vacío. La obra trata de llenarlo, de proporcionarle un contenido social. El tiempo avanza; llega la época de las primeras cooperativas. Los amigos se dan cuenta de que en ellas pueden recibir la misma ayuda sin los odiosos compromisos. Y así se acaba la servidumbre vergonzosa: se retiran. Marski queda solo. Su finca se rebela contra él, que no puede solo con el trabajo; su apetito se acaba, su felicidad se hunde. Trabaja como seis; pero su propia riqueza imposibilita que domine la situación. Marski ha jurado que, una vez que pierda el apetito, se ahorcará. El momento ha llegado. Se ahorca. Pero aparecen

los amigos, ahora independientes, miembros de la sociedad cooperativa, iguales a él — lo saben y se le ofrecen como verdaderos amigos. El final es verdaderamente aristofanesco.

Vemos: este héroe no es del montón, no es clisé. Es un gigante, un tipazo que, gracias a su riqueza humana, es capaz de cambiar su vida, de renunciar a su riqueza material. Un enano se habría resignado, habría vegetado sin amigos y sin apetito, preso en medio de la plenitud de sus bienes; el gigante quiere vivir y gozar, trabajar y tener amigos, quiere comer y no quedar solo porque la soledad es lo peor que al hombre puede sucederle.

Es una obra alegre, profunda, optimista y bien lejos de la resignación occidental. Al leerla tenía que pensar en el concepto del amor que tiene Erich Fromm. Marski es capaz de amar.

La segunda obra es de Peter Hacks y se intitula: *Meritz Tassow*. Hacks nos muestra un pequeño pueblo en Mecklenburg, situado en el rincón más apartado de esta región en 1945. Meritz Tassow, el pastor sordomudo, empieza, de repente a hablar. Durante doce años ha callado, "andaba con la boca cerrada en la oscuridad". En esta oscuridad se ha dado cuenta de que "la oscuridad no existe sino porque los hombres la han hecho". Podría ser muy distinto. Ha leído y se ha formado una visión del mundo ilusa y anárquica. La culpa, pues, de todo el mal que sufre la gente, la tiene ella misma, y sólo de ella depende, si quiere ser feliz. "Que tome lo que necesita; que no espere órdenes; que mande al diablo al terrateniente". Entre la felicidad social y la individual no hay diferencia. Sólo el ser humano cuenta, y el ser humano debe hacer lo que quiere. "Es un inválido, es una fruta seca, es un engendro enfermizo lo que queda parado en la orilla de las posibilidades, el que aguanta que otros lo guíen; el que acepta hacer lo que le manden y el que hace lo que no quiere hacer." La Comunidad, la cooperativa le parece a Tassow el medio ideal para realizar estas ideas. Para lograrlo, tiene que eliminar al terrateniente que tiene y es el obstáculo número uno que hay que eliminar. Es su momento de grandeza cuando convence a una población rural tímida y acostumbrada a obedecer y a aguantar a que se levante y destierre al opresor. Hasta aquí, sus grandes planes están concordes con la realidad; para dar el primer golpe se necesita, en efecto, una gran personalidad y Tassow es el hombre indicado para darlo; pero no ve la realidad, sino solamente su gran meta. La contra de esta realidad tiene que estrellarse. El régimen revolucionario que está representado por Mattukat, el viejo comunista que quiere cambiar el mundo y que ha

perdido su salud en los campos de concentración, aparece como su gran contrincante — en el plano espiritual solamente, puesto que en la trama no se le enfrenta sino dos veces: cuando se enter de la hazaña de Tassow y le nombra jefe en el pueblo, y, por segunda vez, cuando tiene que destituirlo. Tassow representa la utopía pura, Mattukat la razón práctica. Mattukat tiene los mismos ideales de Tassow, pero él como práctico en la lucha política conoce todos los obstáculos y sabe analizar la situación y fijar sus metas inmediatas según la realidad.

Así, Tassow, una vez realizada su hazaña, debe topar con este realismo y con otra realidad: los campesinos — tanto los que tienen pequeñas propiedades como los trabajadores del campo sin propiedad alguna — no están preparados para una cooperativa: ni poseen los aperos ni la organización necesaria para llevarla al cabo, ni tienen la mentalidad ni la educación política para comprender su importancia. Ellos no tienen sino el vehemente deseo de poseer la tierra. Tassow no podrá comprenderlo nunca; Mattukat lo toma en cuenta: aboga por la repartición de las tierras dejando el proyecto iluso de la socialización para tiempos futuros.

Así Tassow queda entre tres mundos. En último análisis tiene razón; pero no evolucionando conforme a la realidad queda en ridículo. Su hazaña, que nos lo muestra como un personaje de valer y de importancia, es histórica; él mismo se transforma — conforme avanza la trama — en un Quijote cuya burlesca personalidad nos hace gustosamente sonreír. Nos encontramos ante una auténtica figura de alta comedia.

Otros personajes de carne y hueso entran en el juego: el joven trabajador del campo que quiere a la hija del campesino; ésta por su lado, hambrienta de conocer la vida carnal, trata de escapar a los prejuicios de la vida rural; la auténtica trabajadora que es revolucionaria por instinto y por experiencia; el tímido campesino que sólo con el gancho de recibir más tierra, puede ser arrastrado, etcétera.

Es claro cómo tiene que acabar el duelo Tassow-Mattukat. La realidad se impone. Tassow tiene que irse después de que las consecuencias de sus prematuras medidas han llevado al pueblo al borde de la desgracia. Incluso el terrateniente pudo sacar provecho de la situación y casi hubiera podido llevarse toda la maquinaria de la hacienda. Pero no deja de decir el genio Tassow algunas verdades bien duras que van dirigidas al régimen oriental y que han dado en el blanco a pesar de que Hacks envolvió la pildora en "palabras de un Quijote". Dice Tassow: "Si habláis de hombres, sólo pensáis en los tontos. ¿Por qué nunca hacéis el comunismo con los inteligentes?" y Mattukat tiene que contestar: "Gente insegura". Y Tassow: "Pues deben dominar, según vuestro plan, la mediocridad, y con ella su pérfida hermana, la hipocresía — y esto hasta la eternidad." Y Mattukat: "Mis argumentos son argumentos de uno que tiene el poder. Lo vacío no puede tener grandeza. ¿Pero puede estar vacía la grandeza?"

Mattukat, el buen líder, el ideal de un comunista, está acompañado, desde el primer momento, por otro "comunista", el mediocre, burocrático, oportunista, capaz de decir frases como ésta: "Sabes, los movimientos revolucionarios no me agradan." Es el hombre que no ve sino la organización, que huye de todo lo que se presenta audaz e innovador. Y este hombre es el sucesor del enfermo Mattukat. En sus manos queda el mando. El se declaró el "hombre nuevo". Esta amargura no podía gustar nada al régimen y Hacks tenía que sentir pronto su reacción.

Pero hay otra ironía en la obra que Hacks no ha previsto. Hacks, que es tan afecto a admirar a los gigantes, no ha logrado imponer su propia idea, no ha podido convencer de que el gigante es más fuerte que la sociedad. Su gigante Tassow queda, al final, estéril, y la sociedad se impone con todas sus contradicciones y tensiones internas. Incluso el hecho de que la mediocridad domine al final, no es más que un juego dialéctico que expresa la triste y dolorosa verdad de que en el desarrollo hay épocas en las cuales un mediocre organizador puede ser más útil que el genio con su más amplio vuelo de ideas irrealizables. Pero, por suerte, estas situaciones siempre se presentan en tiempos de transición.

Se ve que la obra no es optimista a primera vista; pero como deja entrever que su solución no es definitiva, sino relativa para cierto momento del desarrollo y como toda la obra demuestra una construcción dialéctica, no queda ninguna impresión negativa, deprimente. Tampoco esta obra ofrece nada de resignación. La meta grande queda en pie; la aparente resignación es momentánea y no destruye el optimismo y la fe en el porvenir. Se siente que Tassow tenía la razón y no la tiene. Su tiempo no ha llegado todavía.



Meritz Tassow — "nada de resignación"