

EL TRÁGICO FRACASO DE LO CÓMICO. LO CÓMICO EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE WOLFGANG HEISE SOBRE EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN

*Claudia Salchow
Instituto de Estética,
Humboldt-Universität Zu Berlin.*

El propósito de este artículo es la discusión teórica del filósofo y esteta Wolfgang Heise (Decano del Instituto de Estética de la Universidad Humboldt de Berlín) sobre lo cómico en las áreas del teatro y la representación.

The purpose of this article is the theoretical discussion of Wolfgang Heise, philosopher and aesthete (Dean of the Institute of Aesthetics at the Humboldt University in Berlin), concerning the comic in the field of the theater and its representation.

I. "¿Qué tiene usted contra la risa? ¿Acaso no se puede ser serio riéndose? Querido Major, la risa nos hace más razonables que la seriedad. La prueba está ante nosotros. Su risueña amiga juzga vuestras circunstancias en forma mucho más correcta que usted mismo"¹. Las frases anteriores de Minna von Barnhelm, expresadas a Major von Tellheim, tienen un antecedente que se remonta a antes de la verdadera comedia. Si se considera la Ilustración del siglo XVIII desde el aspecto de sus esfuerzos por reformar el teatro, la discusión sobre la risa en este arte desempeña un papel principal. Basándose en la interpretación de la poética de Aristóteles, Johann Christoph Gottsched², Johann Elias Schlegel³, Christian Fürchgott Gellert⁴ y Gotthold Ephraim Lessing⁵ definieron, por ejemplo, lo que habría que comprender por comedia –diferenciándola de la tragedia–, qué temas y personajes tendría que tratar la comedia, a qué destinatarios estaría dirigida y qué efectos debería producir. No tiene objeto reproducir el proceso, que parte de la "imitación de un argumento vicioso que por su carácter ridículo/irrisorio puede entretener al espectador y al mismo tiempo reconfortarlo"⁶, pasando luego por las "descripciones de la vida"⁷

1. Lessing, Gotthold Ephraim. *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* [*Minna von Barnhelm o la suerte del soldado*]. Stuttgart: Philipp Reclam, jun., 1992, p. 75 (4/6).

2. Gottsched (1700-1766).

3. Schlegel (1719-1749).

4. Gellert (1715-1769).

5. Lessing (1729-1781).

6. Gottsched, Johann Christoph. "Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen" ["Intento de un arte poético crítico para los alemanes"] En: *Abhandlung zur Literatur* [*Escritos sobre Literatura*]/ publicado por Horst Steinmetz. Stuttgart: Philipp Reclam, jun. 1989, p. 186.

7. Gellert, Fürchtegott. "Abhandlung für das rührende Lustspiel". ["Ensayo de la comedia conmovedora"]. En: *Dramaturgische Schriften des 18 Jahrhunderts* [*Escritos de dramaturgia del siglo 18*]/ publicado por Klaus Hammer. Berlín: Henschelverlag, 1968, p. 114.

privada ordinaria", referida a la vida burguesa "que elogia la virtud y traspasa los diversos vicios y disparates del ser humano de un modo sutil y burlesco"⁸ y sabe conmover, llegando hasta la concepción de un perfeccionamiento por medio de la risa, "pero no por medio de la burla"⁹. Tampoco puede ni debe formularse la pregunta de cómo se desarrolló la reflexión sobre la risa y lo cómico, especialmente en el teatro de los siglos XVIII y XIX y hasta qué punto se han concebido y potenciado o rechazado las premisas y posiciones del siglo de las luces. El objeto del presente texto es solamente intentar reconstruir la discusión teórica del filósofo y esteta Wolfgang Heise sobre lo cómico en las áreas del teatro y la representación, la que –al fin y al cabo– estuvo condenada al fracaso y al mismo tiempo dividió el destino de sus muchos precursores.

II. Cuando murió Wolfgang Heise¹⁰ (Decano del Instituto de Estética de la Universidad Humboldt de Berlín), uno de sus amigos artistas de mucho tiempo, el dramaturgo Heiner Müller, fue uno de los oradores en su funeral. La sugestiva caracterización de Heise abarca metáforas, personajes y accesorios del teatro: máscara y reflejo; Próspero, Antonio y Empédocles; varita mágica y cetro¹¹. Debería formularse la pregunta, remitida al terreno de la interpretación tras la muerte de Heiner Müller¹², de si es por esto que dicho vocabulario, que proviene de la profesión del autor y que alude al académico en puntos importantes de su vida, no fue finalmente escogido para testimoniar respecto a su gran afinidad con el teatro. La respuesta afirmativa a esta pregunta representa el reconocimiento de su oculta dimensión, al señalarse la cercanía de Heise al teatro como una constante decisiva en su biografía.

La preocupación de Heise por la actividad teatral comenzó al convertirse en crítico teatral de diferentes diarios¹³ en el Berlín de la época inmediatamente posterior a la guerra. Un decenio después comienza hasta el fin de su vida la reflexión teórica sobre el teatro, cuyo espectro de contenidos abarca desde el análisis de obras e interpretaciones dramáticas, la investigación de modelos históricos sobre concepciones teatrales hasta esbozos (existentes sólo en fragmentos) de una utopía teatral. Heise es entretanto profesor de la Universidad Humboldt de Berlín y posterga –en favor de la estética, especialmente la historia del pensamiento estético, donde se manifiesta¹⁴ la pregunta sobre la relación entre la razón, el poder, la filosofía, la

8. *Ibíd.*

9. Lessing, Gotthold Ephraim. "Hamburgische Dramaturgie" ["Dramaturgia de Hamburgo"]. En: G.E. Lessings ausgewählte Werke in sechs Bänden [Obras escogidas de G.E. Lessing en seis tomos]/ 3^{er} tomo. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung, sin fecha, p. 108 (Obra 29).

10. 8-10, 1925 /10-4, 1987.

11. Compárese Müller, Heiner. "Ein Leben ohne Maske und Feuer im Garten". ["Una vida sin máscara y un fuego en el jardín"]. En: *Sinn und Form* [Sentido y forma]. Berlín 39 (1987) 6, pp. 1232-1233.

12. 9-1, 1929 /30-12, 1995.

13. Salchow, Claudia. "Bibliographie der Schriften Wolfgang Heises" ["Bibliografía de los escritos de Wolfgang Heise"]. En: *Angebote. Organ für ästhetik*. Berlín, sin fecha, 6/1993, pp. 167-200, en especial, pp. 170-178.

14. La información detallada respecto al currículum vitae y al historial académico de Heise puede obtenerse en las siguientes publicaciones: *Wer war wer. Ein biographisches Handbuch*. [Quién era quién. Un manual biográfico]/publicado por Bernd- Rainer Barth, Christoph Links, entre otros. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, p. 284.

estética y las artes de interés principal— uno de sus primeros grandes temas de investigación y trabajo: la historia de la filosofía burguesa y marxista moderna. Asimismo, la política y la praxis teatral en la RDA (República Democrática Alemana) se convirtieron frecuentemente en motivo y objeto de sus reflexiones teóricas que —desde 1961— fueron su único y concreto material base. Su relación con obras teatrales actuales e históricas, su práctica de montaje, su creación de programas y su concepción de la relación actor-espectador, por sólo citar un ejemplo, indican la reflexión de Heise, entre otras cosas, sobre la problemática de la herencia de las líneas y elección tradicionalistas respectivas, la relevancia de los géneros dramáticos tradicionales para el teatro del presente y las posibilidades de una expansión del radio de acción tradicional de, por un lado, los productores teatrales y, por el otro, del público destinatario del arte escenográfico. Como consecuencia, esta disputa sobre el teatro de la RDA se manifiesta no sólo en publicaciones y manuscritos no publicados, sino que también se presenta frecuentemente en discusiones, charlas, foros —esto es, en el marco del discurso contemporáneo de académicos y artistas— sobre las artes de la representación en general y el teatro en particular.

El teatro de la RDA en especial y el teatro contemporáneo en sentido más amplio son (un) destinatario de los trabajos y montajes de Heise, que posibilitan el desarrollo de la historia teatral. Convencido desde que era un joven crítico teatral de que “el teatro (...) está muy influenciado por el presente y que no es histórico”¹⁵, él considera el proceso histórico del teatro, las obras teatrales y las concepciones teatrales siempre en relación a su relevancia para el presente, para el teatro del presente. La historia, en este caso la historia teatral, avanza para él hacia un medio de reconocimiento, o sea, reconocibilidad del presente y de su historicidad única¹⁶.

En qué formas de manifestación y obras: entre tablas y público se comunica la vida presente y comunitaria. Sólo lo vivido en forma actual y activa nos incumbe y sólo lo que nos incumbe puede ser vivido, (puede) experimentarse como única posibilidad, por medio de la cual se inicia la particularidad cotidiana y rutinaria, lo idéntico puede llevarse en forma consciente y liberada a la representación: sólo en dicha representación se origina el goce teatral. La representación teatral de obras del pasado debe ser más que disfrazar el presente, hay que aprovechar la experiencia del presente como historia, como hecho histórico acabado, en proceso, pasajero y de gran porvenir¹⁷.

Dentro del gran interés de Heise por el teatro, tiene un valor primordial su investigación sobre la valoración estética de lo cómico, incluyendo creaciones de

15. Heise, Wolfgang. “Der Gärtner von Samos” [“El jardinero de Samos”]. En: *Tribüne [Tribuna]* del 24-6, 1949, p. 2.

16. “En relación al pasado, experimentamos el presente como historia”; “El día ha empezado...” “Unser Verhältnis zur Klassik als Verhältnis zur eigenen Geschichte” [“Nuestra relación con lo clásico como relación con una historia propia”]. En: *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*. [Realismo y Utopía. Ensayos sobre literatura alemana entre Lessing y Heine]. Berlín: Akademie-Verlag, 1982, p. 17.

17. Idem, pp. 19-20.

comedias tanto históricas como actuales; por un lado, las puestas en escena¹⁸ con Müller le otorgan una dimensión artístico-académica y, por otro, sus encuentros, relaciones y/o amistades, por ejemplo, con dramaturgos y directores¹⁹ le otorgan una dimensión humano-privada. Es ante todo la *continuidad* de su pensamiento sobre lo cómico y en especial sobre su función y efecto –importantes a nivel social y artístico– la que hace avanzar esta materia a un nivel superior para él. Sin considerar las cátedras sobre la historia del pensamiento estético y las descripciones y las explicaciones de modelos históricos sobre el tratamiento de lo cómico, esta continuidad no se ha dejado reprimir en un tratado sistemático y cerrado sobre este género, su desarrollo, sus formas de manifestación, sus perspectivas, etc., sino que, por el contrario, se ha manifestado en una diversidad de opiniones dispersas, reflexiones y montajes con diferentes motivos y contextos diversos. Aunque no puede ordenarse exacta y cronológicamente cada una de las correspondientes declaraciones –eso rige ante todo para los argumentos encontrados en obras póstumas– sí se puede reconstruir el curso total de la discusión de Heise sobre lo cómico. Como en lo sucesivo se demostrará con ejemplos escogidos, llama la atención que la posición de Heise frente al potencial de efectos de lo cómico se formulara la mayoría de las veces desde el trasfondo de los procesos de la sociedad y del nivel de desarrollo de ella y, además, de los espacios vitales y de representación concretos, reconocidos por los artistas.

III. En 1964 Heise presentó el primer tratado explícito de lo cómico con su ensayo “Sobre el problema de lo cómico en la estética de Hegel”. Considerado como informe para el V Congreso de Hegel sobre lo cómico en Salzburgo, los participantes del congreso estimaron sus montajes como ejemplo de la discusión de un marxista sobre el idealista Hegel y del (aceptado o rechazado) apoyo al realismo socialista²⁰. El hecho que el texto impreso del informe debiera ser integrado unos años más tarde en el tomo recopilatorio *Esencia y formas de lo cómico en el teatro*, iniciado por la sociedad del libro científica de Darmstadt, ilustra un cambio a nivel receptivo, puesto que por medio del contexto en el que este informe se habría originado, se habría puesto de relieve su importancia para una génesis de lo cómico en el teatro. Otro cambio se manifiesta al relacionar las exposiciones de Heise con las rígidas intervenciones estatales en la política y práctica teatrales ocurridas al comienzo de los años 60, que tuvieron como resultado que las obras fueran prohibidas e interrumpidas (algunas aún en proceso de ensayo) o que recién años después de su gestación pudieran ser montadas²¹. Estas obras eran comedias del llamado género “Produktionstück” (Obras de producción) y “Agrodrama”, que tenían como objeto diferentes ámbitos

18. Esta colaboración concierne a las puestas en escena de *Wallenstein* y *Hans Faust* en el *Volksbühne* de Berlín.

19. A este círculo pertenecían, entre otros, Volker Braun, Adolf Dresen, Heiner Müller, Lothar Trolle y Helene Weigel.

20. Compárese Nachlaß [Obras póstumas]. (Findbuch III).

21. *La Umsiedlerin* [La que se muda] de Heiner Müller y *Die Sorgen und die Macht* [Las preocupaciones y el poder] de Peter Hacks representan los ejemplos más conocidos de la prohibición de las comedias contemporáneas anteriores a 1964. En 1965 la comedia *Moritz Tassow* de Peter Hacks cayó en el fuego de intensas críticas, entre otros en el Décimoprimer Pleno del Poder Central del SED [Partido Socialista Unitario de Alemania, partido que estuvo en el gobierno de la República Democrática Alemana hasta 1990] y se debieron interrumpir los ensayos de *Marski* [de Hartmut Lange], también comedia.

de vida del presente y pasado de la RDA y, por ello, en lo que compete a la elección del tema, estaban vinculadas a la orientación²² político-cultural imperante. Considerado desde este aspecto, parece haber existido una función esencial en el ensayo de Heise, para rehabilitarlas en desmedro de comedias contemporáneas de éxito y de sus autores y al mismo tiempo reclamar el derecho del autor a un público y el del público a la obra. La defensa de Heise de la comedia dramática contemporánea de Alemania Oriental resulta oscura: los nombres de los autores y los títulos de las obras son desconocidos, se pasan por alto remisiones concretas al teatro de la RDA. Con esta "discreción" frente a la realidad teatral confiada a él, anticipa en forma práctica lo que Peter Hacks, uno de los dramaturgos afectados, planteó como problema en 1965: "es naturalmente difícil hablar sobre la reciente situación de nuestra dramaturgia, mientras las tres obras más importantes de la RDA, *Umsiedlerin* [La que se muda] de Müller, *Marski* de Lange y mi *Tasso*, no sean accesibles a la opinión pública"²³.

El potencial innovativo del informe de Heise en el congreso reside, a mi parecer, en valerse del pensamiento hegeliano sobre la alienación y su nexos con lo cómico. De este modo se refiere él con especial énfasis al hecho de que en la estética marxista "se otorgó poca importancia al problema de la alienación según el pensamiento de Hegel"²⁴ y comienza en gran medida a reflexionar respecto al tabú social, la alienación y el socialismo, vigentes en la conferencia Kafka²⁵. En 1964, recién un año después de tratarlo²⁶, el concepto de alienación como criterio de valoración le sirvió de manera más globalizante para la diferenciación de los tipos de comedia, delimitando la comedia realista de la comedia alienada. "La comedia alienada es la tortura al revés de las circunstancias reales en broma, es un mecanismo social de desinhibición como medio para hacer más tolerable la presión del dominio y de ese modo lograr la estabilización"²⁷. En cambio, los aspectos de lo emancipatorio y de lo anticipatorio, la manifestación de la soberanía, la voluntad de cambio y la disposición de creación se reafirman como características decisivas de la comedia realista. "Como desenmascaramiento del poder extraño que recae sobre el hombre, considerado como producto humano vencible y como un hacerse consciente de las fuerzas humanas, cuya mezcla posibilita la libertad, es (lo cómico en forma realista), según su tendencia, una acción estética edificante y operativa, que nos hace conscientes en la risa de las posibilidades de la autoacción frente a las circunstancias cambiables, las condiciones, los poderes, las normas y los modos de comportamiento y, además,

22. Esta orientación político-cultural oficial se formuló en las conferencias de Bitterfelder, de 1959 y 1964.

23. Hacks, Peter. *Interview* [Entrevista]. En: *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*-Berlín: Hoeschenverlag, 1978, p. 107.

24. Heise, Wolfgang. "Hegel und das Komische" ["Hegel y lo cómico"]. *Sinn und Form* [Sentido y Forma]. Berlín 16 (1964) 6, p. 819.

25. La conferencia internacional tuvo lugar el 27 y 28 de mayo de 1963 en Liblice, con motivo del aniversario número 80 del nacimiento de Franz Kafka.

26. Compárese Heise, Wolfgang. "Über die Entfremdung und ihre Überwindung" ["Sobre la alienación y su dominación"]. En: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* [Revista alemana de filosofía]. Berlín, 13 (1965) 6, pp. 684-710.

27. "Hegel und das Komische" ["Hegel y lo cómico"], en el lugar citado, p. 822.

estimula su concretización"²⁸. En una formulación mayor, la diferenciación anterior, para la que se pueden citar más pasajes ilustrativos de textos, termina en la tesis de que la comedia alienada sanciona la alienación, mientras que la comedia realista insiste en la dominación de la alienación.

La diferenciación que hace Heise de la comedia alienada y realista se señala ya en sus críticas teatrales escritas entre 1946 y 1949, que él repetidas veces utiliza para consideraciones reflexivas tanto sobre lo cómico y sus diversas formas de manifestación como sobre la risa; en cambio, expresiones teóricas comparables en relación a las tragedias apenas se encuentran. Si se comparan todos sus montajes y observaciones sobre lo cómico en estas críticas, se cristaliza la diferenciación de dos partes principales, que se podrían designar, por un lado, como comedia (dominante) desenmascarante y, por otro, como comedia (dominante) recreativa. Su precisión de contenido deja en claro que ya el joven Heise contaba con una gran comprensión del potencial, relevante para la sociedad, del efecto del personaje cómico, en este caso, en el teatro.

Por comedia desenmascarante entiende Heise la crítica –desconsiderada y complaciente, seria e ingeniosa– a la propia época, a sus condiciones sociales y/o a sus representantes, por medio de las “armas”: humor, chiste, sátira, ironía, caricatura, etc.; crítica que tiene como condición y resultado la risa liberadora del dramaturgo (!), o sea, la que pasa por alto las circunstancias dadas y la que puede provocar la risa de los destinatarios. Excluidas están, en cambio, la diversión sin compromiso, el barullo barato y el mero reírse de las debilidades y particularidades humanas.

Las observaciones de Heise sobre la comedia recreativa se pueden reconocer en el hecho de que él diferencia dos tipos de manifestaciones, las que podrían ser ocupadas con valoraciones positivas (y por ello habrá que afirmarlas) y negativas (y por ello habrá que negarlas). Ambas variantes provocan la risa del público, pero esta risa es muy diferente y proviene de fuentes distintas. El arte divertido de la comedia con el cual están de acuerdo los críticos insiste más en las descripciones sociales y cotidianas y sobre todo en la crítica de carácter, al contrario de la comedia desenmascarante. Heise la reconoce como una forma de crítica con pleno derecho, cuyo supuesto carácter inofensivo es aparente la mayoría de las veces, puesto que también ataca, estigmatiza y pone en ridículo, de manera ingeniosa, chistosa, matizada y cariñosa; donde la risa que provoca puede ser “liberadora” y, sin embargo, no debe ser tan forzosa como en el arte de la comedia desenmascarante. La clara defensa para este tipo de comedia recreativa resulta del reconocimiento fundamental de Heise sobre la función recreativa del teatro, la que a fin de cuentas no considera la necesidad de compensación por parte de los espectadores.

La tolerancia de Heise frente a la diversión compensatoria y su realización también por medio de material insignificante y por ello “pronto olvidado”²⁹ no es,

28. *Ibid.*, p. 821.

29. “Zauber des Spiels” [“La magia de la representación”]-*Tribüne* [*Tribuna*] de 10-4, 1948.

sin embargo, ilimitada, como deja en claro su dura apreciación de ejemplos de la comedia recreativa negativa. Esta comedia ofrece, a mi parecer, sólo un barullo banal-barato, degrada al teatro a "local de diversión"³⁰ y con ello a una mera empresa de entretención y causa en el público una "risa primitiva, pero en el fondo degradante"³¹. Esta es provocada por medio de una "duradera alusión a animalidades humanas, la desfiguración absurda a lo insensato, la así obtenida desunión de lo percibido por nosotros como normal"³², y, por otro lado, "se ironiza y burla de toda y cada cosa"³³.

Según mi opinión, las reflexiones de Heise sobre "Hegel y lo cómico" son interpretables, considerando el hecho concreto de ser autor del teatro de la RDA de los años 60, como polémica contra la comedia alienada, por un lado, y como requisito de la comedia realista, por otro. Por ejemplo, si él recalca que "la comedia de nuestro tiempo no tiene nada a qué restar importancia (...), sino que tiene que encontrar algo más preciso"³⁴, así la negación de la tendencia contraria puede estar incluida en la denominación de esta tarea del arte contemporáneo. Y aunque él ridiculiza enfáticamente el gesto de armonización de la comedia alienada, esto puede ser considerado como reacción indirecta a la reducción de la función de la crítica del teatro por medio de prohibiciones y restricciones: "Si se exige la sátira más amarga, la reconciliación humorística se convierte en mentira. Cuando el poder alienado debe ser desenmascarado como vergüenza de los poderosos, el humor tranquilizante se convierte en reflejo de adaptación"³⁵. La comedia alienada puede mostrar, como él enfatiza, "la extrañeza de las normas, tabúes, la presión de las circunstancias, pero el efecto sigue ciego, el sujeto mismo se desvaloriza en ella, encuentra en ella mero delirio de salvación en excursiones organizadas por la autoridad con motivo de la alienación en proceso y consciente en su levantamiento meramente ilusorio"³⁶.

La reivindicación de Heise por la comedia realista en el teatro como en las artes se basa, como el texto deja en claro, en premisas ideológico-conceptuales. Por un lado, partiendo de que "la gran comedia (...) se escapa a la época y a los cambios de formación" y que la contradicción cómica se representa como una "contradicción histórica"³⁷, y por otro, comprendiendo el propio presente como una "época de transición"³⁸, la reivindicación no es sólo la consecuencia lógica de su pensamiento, sino que también es expresión del convencimiento de que a lo cómico le incumbe un inmenso y emancipatorio potencial de acción en y para el socialismo, puesto que se

30. *3 Mann auf einem Pferd* [3 hombres en un caballo]. Comedia norteamericana de John Cecil Holm y George Abbott. En el Teatro Schloßpark de Steglitzer. En: *Die freie Gewerkschaft* [El sindicato libre] de 18-8, 1946.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. "Opium der Illusionen" ["Opio de ilusiones"]. En: *Tribüne* [Tribuna] de 24.5, 1948.

34. "Hegel und das Komische" ["Hegel y lo cómico"], en el lugar citado, p. 812.

35. *Ibid.*, p. 829.

36. *Ibid.*, p. 822.

37. *Ibid.*, p. 813.

38. *Ibid.*, p. 812.

pueden revelar contradicciones y anticipar soluciones; lo restringido, insuficiente y enajenado de circunstancias existentes desenmascara y comprende la posibilidad y necesidad de un cambio, así como “realza al hombre como creador de su mundo y así consciente de sus posibilidades”³⁹. Por consiguiente, el personaje cómico-realista está siempre supeditado al exigente cambio de opinión de la crítica y de la auto-crítica, asentada en diferentes planos y llevada a cabo por medio de diferentes medios y provoca como reacción inmediatamente espontánea una risa, que supera la limitación de la ridiculización, la desfiguración, la entretención, etc., comunicando soberanía y superioridad, que debe transformar en actividad –de pensamiento y de hecho. Es, expresado de otra manera, “el impulso de libertad y liberación”⁴⁰ de lo cómico, el que hay que hacer útil y productivo para el propio presente y que al presente le hace falta: “la libertad es un poder productivo y consciente, no una mera desinhibición, su contenido es el hecho creador”⁴¹. El espectro de las formas de expresión –definitivamente debe mencionarse– es múltiple, en las cuales se puede articular el impulso de liberación y de libertad de lo cómico: “...desde chistes e ironía agresiva, pasando por la destrucción risueña de tabúes y normas ajenas, por la parodia, hasta la gran comedia como suceso teatral, como discusión social sobre la libertad y la impotencia, el progreso y el obstáculo, los intereses colectivos y cuyas posibilidades alcanzan al enemigo...”⁴²

IV. Los años setenta deben apreciarse como una época en la que Heise se preocupó de manera particularmente intensa respecto a lo cómico, la mayoría de las veces a la par con referencias directas a proyectos y experiencias artísticas concretas. Como siempre sostuvo él la opinión de que, por un lado, al personaje cómico realista de las artes le corresponde la función correctora, a la cual no se puede renunciar, en interés del desarrollo social, concretamente del socialismo, y que, por otro lado, la sociedad reconoce la necesidad de lo cómico como conciencia crítica de la época.

En otras palabras: de las condiciones sociales esenciales del socialismo surge la posibilidad de una gran comedia como órgano de autoformación y auto-crítica social, como una forma de producción y goce teatral, el cual puede ser el mismo momento del desarrollo ulterior social de la vida espiritual y cultural, dentro de la gran extensión que abarca desde lo improvisatorio, del teatro de aficionados como posible forma de la activa autorrepresentación hasta los grandes escenarios⁴³.

Su marcado interés por *Weiberkomödie* [Comedia femenina] de Inge y Heiner Müller y por *Horizonten* [Horizontes] de Gerhard Winterlich, en la versión de Heiner Müller, se basa en este convencimiento; al mismo tiempo, este es su resultado, ya

39. *Ibid.*, p. 821.

40. *Ibid.*, p. 822.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. “Mehr als ein Augenblick des Lachens. Überlegungen zum Komischen auf dem Theater” [“Más que un momento de risa. Reflexiones sobre lo cómico en el teatro”] En: *Sonntag* [Domingo]. Berlín, 25 (1971)31, p. 4.

que las puestas en escena de ambas comedias, por lo menos como tendencia, estuvieron vinculadas con las presentaciones, desarrolladas en 1968, en las que el contenido cumplía una función importante para el teatro socialista contemporáneo. En estas funciones él aprecia que el teatro debe ser, en primer lugar, un órgano del autoconocimiento de la sociedad en su hecho histórico; en segundo lugar, un órgano de la autoformación democrática, autorrepresentación y autocrítica de la sociedad y en tercer lugar un laboratorio de fantasía social⁴⁴. Puesto que el hecho de representar en forma detallada la determinación de la función (y en especial la integración de conocimientos de cibernética) que realmente apunta a un teatro de intervención, en vez de un mero teatro de reproducción, superaría los márgenes de este ensayo, se remite únicamente a su fuerza explosiva y actualidad, a la que, en la fase de política cultural restrictiva⁴⁵, Heise le confiere una perspectiva teatral, cuya condición obligatoria es la creación y garantía de un desarrollo del teatro (así como el de otras artes) libre, no reglamentado y autodeterminado.

El guión para una película acerca del pícaro Till Eulenspiegel –famoso en los territorios de habla alemana de la Edad Media– pertenece –junto con *Weiberkomödie* y *Horizonten*– a los proyectos y experiencias artísticas que a comienzos de los años sesenta fueron para Heise un motivo concreto de su reflexión sobre lo cómico en las artes. Las travesuras atribuidas al pícaro, sus tomadas de pelo a propietarios y soberanos, fueron unificadas en una recopilación de bufonadas hecha en 1450, la que forma el argumento base para la supuesta primera impresión en alto alemán del libro popular aparecido en el año 1515, *Ein kurzweilig Lesen von Dyl Ulenspiegel...* [Una entretenida lectura de Till Eulenspiegel]. Johann Nepomuk Nestroy⁴⁶, Charles de Coster⁴⁷, Gerhard Hauptmann⁴⁸ y Gunther Weisenborn⁴⁹, entre otros, trabajaron en el siglo XIX y XX de manera literaria y dramática el material de Eulenspiegel; como consecuencia de lo anterior, el nombre del pícaro llegó a ser título de revistas de sátiras⁵⁰.

44. Compárese "Dialog der Theaterleute mit Philosophen und Naturwissenschaftler" ["Diálogo de la gente del teatro con filósofos y científicos"]. En: *Brecht-Dialog, 1968. Politik auf dem Theater. Dokumentation [Diálogo Brecht. Política en el teatro. Documentación]* / publicado por la Secretaría del Brecht-Dialog. Berlín Henschelverlag 1968, pp. 217/218; se puede leer una representación detallada de las funciones de contenido del teatro concebidas por Heise en: Salchow, Claudia. "Theater und Spiel bei Wolfgang Heise" ["Teatro y representación de Wolfgang Heise"]. En: *Angebote. Organ für ästhetik*. Berlín, sin fecha, 8/1995, pp. 125-139; especialmente, pp. 128-135.

45. Una relajación pasajera de la política cultural restrictiva fue instaurada con la VIII Asamblea del Partido de SED (junio de 1971) y especialmente en el IV Congreso del Poder Central del SED (diciembre de 1971).

46. Nestroy (1801-1862). "Eulenspiegel" (1835).

47. Coster (1829-1879). *La légende et les aventures héroïques joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* [La leyenda y las aventuras heroicas alegres y gloriosas de Ulenspiegel y Lamme Goedzak] (1909).

48. Hauptmann (1882-1946). "Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteurer, Gaukeleien, Gesichte und Träume" [Las aventuras, prestidigitaciones, historias y sueños del gran piloto de guerra, trotamundos, prestidigitador y mago Till Eulenspiegel] (1928).

49. Weisenborn (1902-1969). "Ballade vom Eulenspiegel, vom Federle und der dicken Pompanne" ["Balada de Eulenspiegel, de Federle y el gordo Pompanne"] (1949).

50. Compárese entre otros, "Eulenspiegel. Zeitschrift für Scherz, Satire und tiefere Bedeutung". (1928-1933) [Revista de Bromas, sátira y gran significado], además de *Eulenspiegel, Semanario de sátira y humor* (desde 1954).

Para los autores de la narración de la película, Christa y Gerhard Wolf, el material histórico estaba vigente:

En principio, teníamos la suposición original: este hombre, tal como nosotros lo vemos, nos concierne. Yo tenía un rostro frente a mis ojos, que con el paso del tiempo se hacía más duro y también más humano, y actitudes de un hombre, que aprende soberanamente a usar sus medios bajo una dura presión y en difícil apuro, no sólo para defenderse a sí mismo, sino que para ampliar el espacio para libertades reales para sí y sus iguales...⁵¹.

Por medio del “carácter de parábola”⁵² de la narración de la película fue posible “elaborar problemas y conflictos que por diversas razones nosotros podemos plantear o no en forma histórica y concreta para el presente. Pues no siempre la radicalidad de nuestro cuestionamiento (histórico, económico, sociológico, moral, artístico) a esta nuestra sociedad corresponde al hecho más radical de la historia alemana, es decir, el cambio de la antigua sociedad, partiendo de sus raíces hacia el socialismo”⁵³. El principio de creación mencionado –la articulación de lo que (aún) no se puede decir por medio del regreso al vestuario histórico– también se refleja en el epílogo que hizo Heise de la narración de la película. El personaje “marginado y provocador”⁵⁴, Till Eulenspiegel, que “no acepta la visión de mundo oficial, los valores oficiales”⁵⁵, le sirvió para llamar la atención sobre la necesidad y la legitimidad de la crítica, para “sacar al baile las relaciones petrificadas”⁵⁶. Su regreso a Marx⁵⁷ (y en el lugar de las observaciones también a Engels⁵⁸) no es en este contexto nada original, puesto que Christa y Gerhard Wolf antepusieron como lema las correspondientes citas a ambas partes de la narración de la película, pero él ratifica su intención de interpretar el material histórico desde el aspecto de su relevancia actual para el presente. El modo de comportamiento propio de Heise es, como ya se ilustra, el

51. Wolf, Christa. “Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann” [“Autenticidad subjetiva. Conversación con Hans Kaufmann”]. En: *Die Dimension des Autors. Aufsätze, Essays, Gespräche, Reden 1959-1985* [La dimensión del autor. Composiciones, ensayos, conversaciones, charlas 1959-1985]. Tomo II, Berlín y Weimar, Aufbauverlag, 1989 (2ª edición), p. 339.

52. Hörnigk, Therese. Christa Wolf/publicado por Kollektiv für Literaturgeschichte im Volkseigenen Verlag Volk und Wissen-Berlin: Volk und Wissen, 1989 (2ª edición), p. 163.

53. Wolf, Christa, en el lugar citado.

54. Heise, Wolfgang. “Nachbemerkungen” [“Notas posteriores”]. En: *Wolf, Christa und Gerhard*, en el lugar citado, p. 228.

55. *Ibid.*, p. 230.

56. *Ibid.*, p. 232.

57. “... Se trata de no permitir a los alemanes ningún momento de autodecepción y resignación. Debe hacer más presionante a la verdadera presión, en la medida que se agregue la conciencia de la presión – la vergüenza aún más vergonzosa, en la medida en que se la publica. ¡Se debe representar cada esfera de la sociedad alemana como parte de la sociedad alemana, se debe hacer bailar las relaciones petrificadas de modo que se les cante su propia melodía! Se debe enseñar al pueblo a asustarse de sí mismo para darle coraje”. Marx, Karl. *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*. [Sobre la crítica de la filosofía del derecho hegeliana. Introducción]. En: Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Werke* [Obras], Tomo 1. Dietz Verlag, 1961 (4ª edición), p. 381.

58. Heise reelabora una formulación de Engels con su metáfora “el aura del poder oficial”, que Eulenspiegel no reconoce: “Para que las relaciones sociales existentes pudieran ser violadas, tendría que liberárselas de su aura”. En: Engels, Friedrich: *Der deutsche Bauernkrieg* [La Guerra alemana de campesinos]. En Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Werke* [Obras], Tomo 7. Dietz Verlag, 1960 (1ª edición), p. 344.

mismo. Si él enfatiza, por ejemplo, que por el “método de Wörtlich-Nehmen”⁵⁹ de Eulenspiegel (método de tomar palabras) se hace reconocible en último lugar “la contradicción histórica general de parecer y ser, palabra y hecho, de ideología oficial y comportamiento real”⁶⁰, se presentan en forma indirecta las manifestaciones de alienación de la propia sociedad”.

La caracterización de Heise de Eulenspiegel en versión de Wolf no presenta ninguna duda de que ve en el personaje un representante por excelencia de la comedia realista. El unifica “la risa y burla rebelde de la víctima ante el victimario... con una... aprobación pasional”⁶¹, su humor es un “humor de la emancipación”⁶², su crítica desenmascarante, la crítica de un “no establecido”⁶³, es y evoca la risa del superior. Esta risa “es broma traviesa, desatada y burla agresiva, crítica a nivel social, mofa chistosa, es alegre y amarga, jovial y perversa, desesperada y orgiástica, superior y sólida”⁶⁴; no es una risa de la reconciliación y de la armonización.

Supuestamente pocos años después Heise crea un borrador para una serie de televisión con el título *Clowns [Payasos]*⁶⁵, la que debe representar los ejemplos históricos y actuales de la comedia realista, donde se considera como punto central del contenido la “comedia practicada”⁶⁶ en los países socialistas tanto en lo cotidiano como en las artes. “Me parece que el borrador de dicha serie de televisión se vislumbra como un único medio de dispensación y transmisión de la conciencia social”. Esta orientación hacia lo cómico no se dirige al inofensivo buen humor como estado agradable, sino que busca dispensar la actividad en la contradicción, formar una posición autoconsciente, no provocar risa en forma inocente, sino que una conciencia, el porqué nos podemos y queremos reír de algo: y la risa en el área del objeto que llega desde la comedia practicada en la vida hasta la de la creación artística”⁶⁷. En el caso del teatro contemporáneo, al cual en el borrador de ningún modo se le encasilla dentro una posición expuesta, Heise enfatiza que “hay muy bellos ejemplos de la creación cómica”⁶⁸ y “también fáciles intentos de solución a problemas sociales”⁶⁹; sin embargo, se pueden nombrar en forma concreta sólo dos: *Wege [Caminos]* de Nikolai Haitowa y –reiteradas veces– *Horizonte* en la concepción de Heiner Müller.

En el trasfondo de las reflexiones de Heise se representa nuevamente su convencimiento sobre el potencial emancipatorio-productivo de la crítica en cuanto a la creación cómica, sobre la insustituibilidad de la risa con el fin de ganar sobera-

59. Heise, Wolfgang. *Nachbemerkungen [Notas posteriores]*, en el lugar citado, p. 230.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, p. 231.

62. *Ibid.*, p. 233.

63. *Ibid.*, p. 229.

64. *Ibid.*, p. 230.

65. Compárese *Nachlaß [Obras póstumas]* (Findbuch I); no puede darse la fecha de nacimiento exacta del documento, de páginas no numeradas, a pesar de intensas pesquisas.

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*

nía y superioridad y con el fin de lograr la necesidad de una aceptación política de la comedia realista. "Una sociedad que se puede reír de sí misma manifiesta seguridad y fortaleza. Gana en la distancia cómica hacia sí misma la fuerza y la perspectiva de la autocorrección, incluso porque no se niega, sino que se concibe como naciente y, por ello, como tarea de creación"⁷⁰ Debido al hecho de que esta serie de televisión no fue realizada o no pudo ser realizada, no se puede saber más a pesar de las extensas indagaciones. Heise ha anticipado una posible argumentación en su borrador: "Una autoridad que no se cree a sí misma, que percibe la contradicción entre su derecho y su poder sustancial, expresa miedo a lo cómico"⁷¹.

En febrero de 1997 Heise participa en una mesa redonda en el marco de la Primera Semana de Talleres de Teatro Infantil y Juvenil de la RDA, cuyo tema era "Creaciones actuales socialistas en el teatro para jóvenes"⁷². Después de orientar su ponencia al tema de la organización, habló luego exclusivamente respecto al carnaval. En mi opinión, lo que aparece a primera vista como la expansión consecuente de la reflexión sobre la creación cómica en lo cotidiano y lo que se practicó ya en el borrador *Payasos*, en realidad trasciende este concepto y es algo diferente. Por consiguiente, hay que indicar que ante todo en la Antigüedad y en el Renacimiento ha habido una cultura de festividades que derogaba por algunos días el orden vigente, transformaba el arriba y el abajo y, por ello, constituía "una igualdad propia y desatada del hombre"⁷³:

En ello yace el recuerdo de la igualdad original, anterior a la división de clases, pero al mismo tiempo un momento de derecho, de la anticipación, en ello existe asimismo una ambivalencia; el estancado descontento social, la indignación, lo reprimido se descarga, con las horas casi contadas, estalla y debe estallar –aquello tiene su función estabilizadora, se calma ritualmente, sin embargo, esto no pasa a mayores, lo cual es negado por la sociedad oficial, la que a su vez es negada por esto...⁷⁴

A pesar de su afirmación de que la tradición carnavalesca no puede ser aceptada inmediatamente, Heise recurre repetidas veces a su capacidad anticipatoria desestabilizante. Esto puede leerse –pocos meses después de la expatriación del compositor de lieder Wolf Biermann⁷⁵– como una rebelión contra la enemistad crítica de los poderosos, como un manifiesto que permite por lo menos que en la representación social la posibilidad se convierta en realidad, para transformar caprichosamente las circunstancias sociales alienadas existentes.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theater*, 91 [Material para el Teatro. Ensayos acerca de la teoría y práctica del teatro socialista] (Serie teatro, cuaderno 23) / publicado por Verband der Theaterschaffenden der DDR. Berlín 1977, p. 25.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

75. El 16 de noviembre de 1976, se le quitó a Biermann la nacionalidad en la RDA; compárese entre otros, *In Sachen Wolf Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen der Ausbürgerung* [De los asuntos de Wolf Biermann. Protocolos, informes y cartas como consecuencia de la destitución de su nacionalidad] / publicado por Roland Berbig, entre otros. Berlín, Cristoph Links, 1994.

La idea de una reanimación de la tradición carnavalesca en forma modificada –“en la representación participa tendencialmente todo el colectivo social”⁷⁶ no tiene al mismo tiempo una relación inmediata con el teatro. Las representaciones sociales en el sentido aludido:

se detienen frente a una representación artística dramática especializada. Sin embargo, históricamente se forman allí sus bases en el lapso entre nacimiento y muerte, renovación y transformación, elevación y degradación; en la dominancia de lo cómico popular se aprecian los más amplios temas fundamentales dramáticos y de visión de mundo⁷⁷.

Según Heise, este contexto exige también para el teatro de la RDA un alejamiento de la práctica teatral de los modelos aún dominantes del teatro educativo burgués y un cambio para los “personajes cómicos” surgidos de la Ilustración del siglo XVIII. La exclamación de Lessing, respecto a que la expulsión del arlequín de las tablas fue la gran arlequinada⁷⁸, es confirmada nuevamente. El regreso a las tradiciones comediantes del teatro popular y la integración de elementos de representación social en áreas no artísticas suben de categoría en el pensamiento de Heise hasta convertirse en esbozos de “un teatro popular socialista”⁷⁹, considerado por él en este momento como la (¿única?) perspectiva posible del teatro.

Las reflexiones sobre el carnaval –en miras de las anteriores pesquisas y de la elaboración de las obras póstumas– son la última declaración pública y decisiva sobre el significado de lo cómico y su potencial de efecto sobre el presente, donde hay que constatar una retractación de la dimensión trascendente de la creación cómica para la cosmovisión de los años sesenta y de comienzos de los setenta. Esta retractación, que se podría considerar también como resignación frente al derecho original en lo cómico, se hace aún más clara en uno de los encuentros que tuvieron lugar en 1977 entre Heise y Heiner Müller. En la búsqueda de material para comedias en la RDA, el dramaturgo espera hallar ideas con la ayuda del filósofo: “una larga meditación a dos voces. Ningún resultado, todo demasiado pequeño, demasiado estrecho, ningún protagonista digno de comedias, los argumentos alcanzan sólo para gags grotescos y/o Kabarett absurdo”⁸⁰. En cambio, sí se ha tomado en consideración, entre otros, un drama sobre Giodarno Bruno, un argumento acerca del cual, aún diez años después, ambos discuten. “Hace tiempo espero que los límites de la manipulación, que una vez más se determinan en cada situación histórica de conflicto, sean representados en forma poética en contraste a ‘Galilei’, al material

76. Compárese *Material zum Theater* [Material para el teatro], en el lugar citado, p. 39.

77. *Ibid.*

78. Compárese *Lessings Werke in fünf Bänden* [Obras de Lessing en cinco tomos], tomo 3/ publicado por el Centro nacional de conmemoración e investigación de la literatura clásica alemana en Weimar. Weimar: Volkerverlag, 1959, pp. 81, 84 (Decimoséptima carta literaria).

79. *Material zum Theater...*, en el lugar citado, p. 40.

80. Heise, Rosemarie. *Begegnungen mit Heiner Müller* [Encuentros con Heiner Müller]. En: Kalkfell. *Theater der Zeit* [Teatro de la época]. Cuaderno especial Heiner Müller. Berlín 1996, p. 12.

de Giordano Bruno”⁸¹. Concebido como drama histórico, cuyo protagonista “(...) marca la pausa de la época, la intransigencia de las oposiciones”⁸², su argumentación de la relevancia del material para Müller da a entender la formación de una tragedia: “...me puedo imaginar una interpretación de Müller, la que desde ‘El cadáver en el sótano’ hasta la prueba de rotura extrema de las posibilidades humanas históricas –soportable, pero también humana en sí misma– y roturas mutuas ... una respuesta poética muy activa mira hacia las experiencias de la historia...”⁸³.

V. Como introducción se afirmó que la reflexión de Heise sobre el potencial de efecto de lo cómico especialmente en el teatro está en estrecha correspondencia con el desarrollo de la sociedad. Durante años él ha considerado como posible la división del pasado⁸⁴, de los residuos de las sociedades anteriores al socialismo, como contradicciones reconocidas, criticadas y consideradas como superables en el transcurso del desarrollo socialista, no por eso en último lugar, porque como se indica él encontró una actividad en las artes. La constatación de que él en los siguientes años apenas se refiere a lo cómico y que los textos correspondientes al teatro antes se preocupaban de la tragedia, se refiere al momento, como comprensión, de que lo real social no es posible, que los primeros ideales del Estado en el que él vive y trabaja han sido frecuentemente traicionados, que el endurecimiento, el estancamiento y la alienación triunfan y se ha convertido en algo seguro e irrefutable: “Veo un aumento de la grieta entre arriba y abajo, una contradicción creciente entre ideología y realidad, un juego de roles público y un comportamiento privado, entre lo que todos saben y lo que ellos dicen, cansancio y subjetividad en áreas culturales-intelectuales, las que no se pueden explicar en sí mismas...”⁸⁵. Heise está consciente tanto de la aparente inutilidad de su intervención en la comandancia del partido y del Estado, cuyo motivo fue la correspondiente expatriación de Wolf Biermann, como del peligro “de que mi romanticismo racional puede estar ahí”⁸⁶. Para el proceso de desilusión, que no estaba ligado con abandono de la esperanza de una alternativa social no burguesa, apenas se pueden indicar otras citas; sus objetos de trabajo e investigación, de gran valor informativo, están en este contexto en primer plano.

De aquí en adelante, la principal preocupación de lo trágico en relación al teatro⁸⁷ no se despidе de lo cómico; como categoría de valoración estética para él ha

81. “Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller” [“Conversación entre Wolfgang Heise y Heiner Müller”]. En: *Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende* [Brecht 88. Propuestas acerca del diálogo sobre la razón en el fin de siglo]/editado por Wolfgang Heise, publicado por el Centro Brecht de la RDA. Berlín: Henschelverlag, 1987, p. 199.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*, p. 200.

84 “... ¿Por qué este proceso en la historia? Para que la humanidad se separe tranquilamente de su pasado” Marx, Karl. “Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung” [“Sobre la crítica de la filosofía del derecho hegeliana. Introducción”]. En el lugar citado, p. 382.

85. “Brief an Kurt Hager” [“Carta a Kurt Hager”] del 18 de noviembre de 1976. En: *Sonntag* [Domingo], Berlín 45 (1990), 15, p. 13.

86. *Idem.*

87. A pesar de esta concepción, culpada y quizás sintomática, debiera ser un hecho que en los personajes de los dramas, que Heise trata en sus monografías póstumas, predominen las formas trágicas:

perdido tan poco en significado como su historicidad. Se plantea la pregunta sobre el potencial innovativo del personaje cómico para el presente, o sea, para la sociedad socialista, se plantea el modo de comportamiento dominante hasta ahora para tematizar como ejemplo y/o en base al desarrollo en las artes y en especial en el área del teatro del presente. El “trágico fracaso de lo cómico” no se debe al hecho de que fuera atribuido falsamente al potencial de acción que no le competía, sino a las condiciones sociales congeladas, que no admiten el gran argumento cómico ni su correspondiente efecto.

La concepción de Heise respecto a las funciones del teatro parece haberse transformado. Se interrumpió la trinidad original de las funciones consideradas con el mismo derecho y valor y en el centro se mueve un entendimiento del teatro, que lo considera ante todo como “lugar de la elaboración de las experiencias históricas”⁸⁸, las que producen en el plano estético “miedo”⁸⁹ y “alegría”⁹⁰: “en la destrucción y liberación de tal fuerza interior, ¿puede el teatro más que eso?”⁹¹. El paso desde el experimento, o sea, desde insistir en un teatro de intervención y una cultura de representación social, hasta la convención, hasta el mero teatro educativo –así se puede en lo posible llevar al entendimiento la interpretación negativa de este proceso– es en primera línea una retractación de los derechos dados al teatro.

Antígona, Edipo, Empédocles, Emilia Galotti; compárese Heise, Wolfgang. *Hörderlin. Schönheit und Geschichte [Belleza e historia]*. Berlín y Weimar; Aufbau-Verlag 1988, p. 592, así como *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik zwischen 1750-1850 [La realidad de lo posible. Poesía y estética entre 1750-1850]*. Berlín y Weimar: Aufbau-Verlag, 1990, p. 758.

88. “Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller” [“Una conversación entre Wolfgang Heise y Heiner Müller”] En: *Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende [Brecht 88. Propuestas acerca del diálogo sobre la razón en el fin de siglo]*/editado por Wolfgang Heise, publicado por el Centro Brecht de la RDA. Berlín: Henschelverlag, 1987, p. 200.

89. *Ibid.*, p. 207.

90. *Ibid.*, p. 208.

91. *Ibid.*