

FRANZ XAVER KROETZ: APUNTES SOBRE UN DRAMATURGO ALEMÁN DE ACTUALIDAD

Se puede calificar de fulgurante y espectacular la carrera literaria de este autor bávaro, nacido el 25 de febrero de 1946 en Munich, hijo de un funcionario del Ministerio de Hacienda.

Prácticamente desconocido hasta el año 1970, ha acaparado en la última década importantes premios teatrales del mundillo cultural alemán. En 1971 le concede la ciudad de Munich la medalla «Ludwig Thoma», y la revista «Theater heute» proclama su obra «Heimarbeit» —junto con otra obra de Dieter Forte— como la pieza dramática más importante del año. En 1972 consigue el Premio de Arte de la ciudad de Berlín, y es becado por un año por el teatro municipal de Heidelberg y el Ministerio de Cultura de Baden-Württemberg. Con anterioridad, en 1970, había obtenido otra beca por un año de la editorial Suhrkamp. En la temporada 1972/73 es Kroetz el autor alemán más veces representado en los escenarios de la República Federal Alemana. En 1973 obtiene el Premio de la Crítica Literaria berlinesa. En 1974, en unión de otros dos autores, consigue uno de los premios teatrales más codiciados en Alemania: el Premio de Teatro de Hannover. Por su pieza para televisión «Weitere Aussichten» es distinguido además en 1975 con el premio «Wilhelmine Lübke» de la Fundación de Ayuda a la Vejez. En 1976 se recompensa su obra dramática «Das Nest» con el premio de las Jornadas Teatrales de la ciudad de Mühlheim. Y en 1980 se le distingue con el Premio Nacional de Teatro.

Como se puede comprobar, una larga lista de honores y distinciones, que nadie se hubiera atrevido a pronosticar en 1960, cuando a los 16 años abandonó Kroetz el Instituto de Enseñanza Media en Munich, sin haber terminado sus estudios de bachillerato elemental. El autor mismo ha descrito así las distintas etapas de su vida:

«Padre: funcionario. Madre: ama de casa. Nacido el 25 de febrero de 1946 en Munich. De 1946 a 1951 en Simbach/Inn. A partir de 1951 en Munich. Cuatro cursos de Escuela Primaria. Cinco cursos de Escuela Secundaria (suspendido). Dos años en la Escuela Dramática de Munich (suspendido en examen final). Un año en el Seminario Dramático Max Reinhardt de Viena (3.º y 4.º semestre) (Luego, expulsado). Dos años de estudios secundarios nocturnos (aprobado el bachillerato elemental). Examen para ingreso en el Sindicato Federal de Actores de Teatro (aprobado). A partir de 1966 y

principios de 1967 teatro experimental, con pequeños papeles. Y luego, hasta la fecha: Trabajador temporero (por lo menos 12 oficios, desde guardián en un Hospital Psiquiátrico hasta jefe de almacén y cortador de plátanos). Vagabundo (viviendo del bolsillo de la madre y la amiga). Escribir, «de verdad», desde hace cuatro años, 15 piezas, una obra en un acto, dos novelas etc. Y entremedio: dos años de teatro rural (como actor, como autor y como escenificador)».¹

Eso era en el año 1972. Porque, desde esa fecha, las obras representadas en Alemania han aumentado a 28, sin contar sus versiones para cine y televisión ni otros escritos menores (artículos, entrevistas, reportajes, críticas, relatos de viaje etc.). Se podría afirmar, pues, que Kroetz es un escritor de fácil pluma y notable capacidad inventiva, aunque esto último deba matizarse adecuadamente.

En 1980 renunciaba, sin embargo, Kroetz a dos cosas que le habían acompañado durante la década de los setenta: a su afiliación al partido comunista alemán (DKP) y a la producción de piezas de teatro, por lo cual su nombre sonaría menos en los premios literarios y en los estrenos².

En cuanto a la evolución ideológica, importa destacar especialmente dos inflexiones en su pensamiento. En primer lugar su expresa renuncia a la condición de católico en el año 1966. Y luego, en marzo de 1972, la afiliación al partido comunista, en cuyas listas apareció como candidato por Baviera a las elecciones parlamentarias de ese mismo año. 1980 marcaría un tercer hito en su trayectoria, con la renuncia antes indicada.

A la distancia de un decenio, aproximadamente, de obras dramáticas de Kroetz cabe aventurar ya una línea de actuación, que se desarrolla a grandes rasgos en las tres siguientes etapas:

a) *Etapa naturalista:*

El primer período está imbuido de un naturalismo descarnado, fatalista y provocativo, en que Kroetz se concentra exclusivamente en la descripción de fenómenos sórdidos, sin profundizar en las causas que ocasionan tan deprimente concatenación de hechos y, en consecuencia, sin ofrecer una perspectiva optimista de un mínimo cambio social. El ambiente en que se desarrollan sus dramas recuerda los escenarios naturalistas clásicos de un Zola o Hauptmann. Los personajes no ven otra perspectiva para la solución de sus problemas que la violencia —con abundancia de parricidios, infanticidios, abortos o duelos absurdos, como el protagonizado en «Männersache»— o por el contrario una pasiva resignación, que tampoco conduce a nada.

Kroetz mantiene esta obscura perspectiva dramática hasta el año 1971, inspirándose para sus modelos literarios, y en concreto para los diálogos, en las obras de Ödön von Horvath y María Luisa Fleisser. Estos dos autores, que en los años veinte

1 Programa de mano para la obra «Oberösterreich», Munich 1972.

2 Véase el artículo de Jochen Schmidt en el *Feuilleton* del periódico *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)* del 28 de mayo de 1980.

y treinta habían quedado oscurecidos por la gloria de Brecht, resurgen en Alemania durante la década de los sesenta de la mano de la constelación política de ese período. El peligro de que triunfara una democracia sólo aparente, a causa de la gran coalición de socialistas y demócrata-cristianos, hacía renacer el fantasma de una segunda República de Weimar. Ello aumentó el interés por estudiar todos los fenómenos que entonces se habían dado, entre ellos el de literatura politizada, representada por nombres como Piscator, Friedrich Wolf, Brecht y los post-expresionistas, todos los cuales encuentran su réplica en los años sesenta en las obras del teatro documental (Hochhuth, Kipphardt, Weiss...) o en la lírica de Enzensberger, por ejemplo. Kroetz participa también de ese interés, y lo ve mejor centrado en las obras de los dos autores citados. Horvath y Fleisser son en esos momentos, en su opinión, dos dramaturgos «más auténticos» que Brecht, pues Kroetz considera ficticia y anticuada la competencia reflexiva y lingüística de los personajes brechtianos. La deficiente capacidad de comunicación y de lenguaje de las figuras de Horvath y Fleisser le convence; y ese es el nuevo tipo de naturalismo en que quiere incidir: el estudio de la autenticidad —sin llegar a la identificación de lo individual—, la perspectiva detallada y desde abajo, el análisis de un sector social concreto, la ambientación exacta, y todo ello presentado con el ropaje de un dialecto de torpe gramática y de pobre y reiterativa expresión suburbana.

Con tal mentalidad y lenguaje presenta hasta el año 1971 —aunque algunas obras se estrenaran más tarde— una serie de dramas, que causaron impacto en la crítica literaria y muchos de ellos también el escándalo en el público. Merecen recordarse: «Wildwechsel», «Heimarbeit», «Männersache», «Lieber Fritz», «Stallerhof», «Geisterbahn», «Michis Blut» y «Wunschkonzert».

b) *Etapa experimental:*

En marzo de 1972 ingresa Kroetz en el partido comunista alemán. Junto a este hecho, importante para su evolución política, se alinean otros factores de índole literaria, que marcan un cambio de actitud y mentalidad en la producción dramática de Kroetz. El autor entra en una fase de experimentación, que se extenderá durante el bienio 1972-73, y que se caracteriza por los siguientes elementos:

—Ampliación del espectro social. Los personajes ya no pertenecen, exclusivamente, a las capas ínfimas de la sociedad; algunos de ellos tienen conciencia, como lo expresa por ejemplo Anni en «Oberösterreich», de que forman parte de las clases medias, con un buen pasar («Mir sind der gute Durchschnitt»).

—Introducción de comentarios críticos a la realidad social por parte del autor, utilizando también el instrumento brechtiano de los «cantares». Este es el caso, por ejemplo, de «Dolomitenstadt Lienz».

—Una mayor capacidad de autorreflexión en los personajes, sustituyendo además el final violento o resignado, típico de la primera etapa, por nuevas perspectivas de actuación, que eliminan el fatalismo anterior y alimentan un espíritu de resistencia y de inducción al cambio social.

—Se apunta también un estudio de las causas que han llevado a una determina-

da situación social negativa, induciendo al espectador a reflexionar sobre las mismas.

—Hay, por fin, una ampliación del espectro de posibilidades dramáticas, introduciendo las modalidades del mimo —en «Wunschkonzert»— y del teatro callejero de agitación y propaganda —en «Münchner Kindl»—.

Kroetz se había ocupado en este tiempo de estudiar las obras de Brecht, y fruto de esa profundización en la obra del dramaturgo comunista es un mayor acercamiento a sus puntos de vista, apartándose al mismo tiempo de Horvath y Fleisser, aunque no comparta todavía las opiniones de Brecht en cuanto a la fábula dramática, ni tampoco respecto a la competencia lingüística de los personajes.

Las connotaciones provocativas de las obras de su primera etapa se suavizan algo, y el público aceptó con menor encrespamiento piezas escénicas como «Dolomitenstadt Lienz», «Maria Magdalena», «Oberösterreich» —una de las más conocidas— y «Münchner Kindl», que más puede considerarse como un documento de propaganda política que una obra literaria.

c) Etapa de acercamiento de Brecht:

A mediados de 1973 se abre una pausa en la representación pública de obras de Kroetz, la cual no terminará hasta dos años más tarde, en 1975. Pero cuando el autor se presenta a los espectadores con una nueva pieza, «Sterntaler», no ha continuado donde terminó con «Münchner Kindl». Kroetz amplía ahora los medios formales de expresión con la introducción de «songs», baladas y acompañamiento musical. También ha aumentado notablemente la competencia reflexiva y lingüística de sus personajes, los cuales pertenecen, además, prácticamente a toda la escala social, hasta llegar a esferas antes inimaginables, como es el caso del fabricante Werdenfels en «Agnes Bernauer». La caracterización en blanco y negro ha cedido el paso a una mayor complejidad psíquica y social, aunque la tendencia fundamental de sus obras continúe siendo anticapitalista y procomunista.

Kroetz renuncia ahora al teatro callejero de agitación, y también a esa ingenua confianza en la fuerza expresiva de sus modelos naturalistas. Acepta además argumentos concretos, fábulas cerradas, en las que el proceso de aprendizaje e identificación por parte del espectador resulta más viable y natural.

Los detalles desagradables se han reducido, y las escenas escandalosas han desaparecido casi por completo. Muchos elementos en las obras de este período recuerdan a los grandes dramas brechtianos del exilio.

También se ha ampliado la temática, alcanzando ahora, siempre con el acento de crítica social, a problemas de actualidad como pueden ser el paro juvenil en «Mensch Meier», el despido laboral y la problemática de obreros mayores de 50 años en «Der stramme Max», el consumismo occidental en «Sterntaler», la contaminación ambiental y sus consecuencias para el hombre en «Das Nest», el enfrentamiento político y social de las dos Alemanias en «Sterntaler», la tiranía de la técnica, la soledad de los ancianos en «Weitere Aussichten» o la difícil situación de las madres solteras en «Reise ins Glück».

Las obras citadas —en particular «Sterntaler», «Das Nest», «Mensch Meier» y «Der stramme Max»— son las más conocidas de estos años y las que han procurado a Kroetz importantes premios literarios.

A pesar de esa perceptible evolución formal, Kroetz se ha mantenido fiel a algunas ideas y puntos concretos, que han contribuido en gran medida a que fuera objeto de estudio y discusión por parte de la crítica literaria y que se convirtiera en piedra de escándalo para muchos espectadores, especialmente durante la primera etapa de signo naturalista.

Una de las cosas más llamativas del dramaturgo bávaro durante los primeros años ha sido su particular afición a presentar en pleno escenario acciones generalmente tabuizadas. En concreto su permanente inclinación, que casi podría tacharse ya de obsesión, por sacar en escena actos sexuales. En muchas obras se repite, casi como un ritual, la masturbación por parte del personaje principal, sin que importe edad ni situación emocional. Así, por ejemplo, para caracterizar el primitivismo y el abandono en que se encuentra sumido Willy, el protagonista de «Heimarbeit», nos lo presenta Kroetz en la escena 15 del siguiente modo:

«Willy está sentado en el sofá. Tiene la mirada fija en un periódico abierto y se masturba. Es de noche y la radio está puesta».³

A veces se exigen al actor verdaderos malabarismos en este aspecto. Toda la escena tercera del primer acto de «Stallerhof» consiste, por ejemplo, en lo siguiente:

«Sepp está sentado en el water, haciendo de vientre. Y al mismo tiempo se masturba».⁴

Pero también otras desviaciones sexuales son comentadas en escena sin el menor rebozo: el exhibicionismo de Fritz en «Lieber Fritz»

«Desnudarse ante la gente en plena calle, ser un exhibicionista o como se llame eso...»⁵

la curiosidad sexual:

«Fritz ha terminado de orinar y quiere cerrarse la bragueta.

Otto: Venga, no seas vergonzoso y deja que mire, ya que hablamos de eso (de la castración).

Fritz: Míralo, si quieres. Permite a Otto que examine sus partes».⁶

3 Kroetz, F.X.: *Gesammelte Stücke*.—Frankfurt/M., Suhrkamp 1979, pág. 61.

4 Op. cit., pág. 138.

5 Op. cit., pág. 116.

6 Op. cit., pág. 120.

las técnicas sexuales de un castrado o los efectos de la castración, según la sabiduría popular;⁷ el animalismo:

«Como lo haces con un perro, ya no hay amor conmigo... Ya la primera vez me ha impresionado mucho ver cómo te lame debajo de la falda, cuando te vuelves.»⁸

y por supuesto, la copulación normal en toda clase de situaciones, a veces bien desagradables, como la que explica en «Stallerhof»:

«Beppi ha tenido diarrea y se limpia las piernas.
Sepp: Qué bien! Hacerse en los pantalones... Quitate las bragas, así no puedes irte.
Beppi se las quita.
Sepp toma su pañuelo y la limpia. Luego la desflora.»⁹

Como ya queda dicho, la cópula sexual es prácticamente una constante en todas sus obras, especialmente durante el período naturalista. Pero además se puede decir que es la manifestación de algo más fundamental: la total amoralidad de sus personajes. Los anti-héroes carecen de cualquier tipo de escrúpulos; no se les ocurre siquiera que aquello que hacen pudiera ser algo recriminable. Resulta reveladora en este aspecto la siguiente conversación de «Wildwechsel»:

«Franz: Nadie te ha hablado antes de mí, verdad?
Hanni: Bueno, hablado sí.
Franz: Pero nadie se ha atrevido. Yo soy distinto.
Hanni: Uno tiene que ser el primero.
Franz: Ha sido bonito, verdad?
Hanni: Ha hecho daño.
Franz: Eres una desagradecida; cuando eso se arregla.
Hanni: Sangro como una cerda.
Franz: Yo también estoy lleno de sangre, tuya.
Ahora nos fumamos un cigarrillo y luego nos vamos.
Te enciendo uno?
Hanni: Bueno, si quieres.
Franz: Ven, acuéstate otra vez. Pausa.
Ahora ya no eres virgen.
Hanni: No lo hubiera imaginado esta mañana.
Franz: Te sabe mal?
Hanni: Alguna vez habría tenido que suceder.
Franz: Claro.
Hanni: Bueno, pues ya ha pasado. No importa.»¹⁰

Conviene recordar que la protagonista tiene 13 años.

7 Op. cit., pág. 129, 132.

8 Op. cit., pág. 93. También en la obra «Wer durchs Laub geht...».

9 Op. cit., pág. 142.

10 Op. cit., pág. 13-14.

Los personajes de Kroetz acusan esa misma falta de sensibilidad moral en otros casos de transgresiones consideradas de mayor gravedad en cualquier sociedad ordenada, como pueden ser el parricidio, un aborto en gestación avanzada etc. En la misma obra, «Wildwechsel», es Hanni, la hija, la que indica a Franz cómo ha de matar al padre de aquella, y cuando la cosa no sale bien a la primera, es ella la que colabora y borra las huellas del crimen, para fumarse un pitillo después, una vez perpetrada la acción, con la mayor tranquilidad del mundo. O hay que percibir la sensación de alivio de Christine en la obra «Hartnäckig» después de haber conseguido abortar, porque, como ella misma dice:

«No me quiero cerrar el porvenir».¹¹

O la absoluta tranquilidad con la que Willy consuma el infanticidio en «Heimarbeit», conforme a las indicaciones escénicas de Kroetz:

«Saca al bebé del cochecito, lo coloca en el barreño, lo lava y luego lo ahoga. Se seca las manos. Luego saca al bebé del barreño, coloca el cadáver en el cochecito. Vuelve de la habitación, se lava las manos con jabón y continúa con su trabajo».¹²

¿Se debe toda esa amoralidad a una falta de sensibilidad ética? ¿Es consecuencia, tal vez, de su limitado nivel de consciencia? ¿O es simple reflejo, al nivel de disminuída capacidad intelectual de los personajes naturalistas de Kroetz, de la pérdida de vinculación religiosa y moral que nos embarga a todos en esta sociedad de finales del siglo XX? ¿Al menos en los materializados países occidentales?

Las razones materialistas, exclusivamente materialistas, para cualquier tipo de acto humano, son otro elemento a destacar en sus piezas. Ejemplo notable de ello lo tenemos en «Oberösterreich», donde los dos personajes, Anni y Heinz, van desgranando alternativamente las razones que tienen en pro y en contra para proceder o no al aborto. La única razón, que va a decidir sobre la vida o la muerte de un niño, es saber si van a tener dinero o no para mantenerlo¹³. Argumento que se repite al comienzo de la obra «Das Nest».

Es evidente que todas estas acciones tabuizadas ocurren en la vida cotidiana, especialmente en ambientes, digamos, a nivel «naturalista»; pero centrar exclusivamente las relaciones humanas en ese conjunto de acciones, como lo hace el autor bávaro, es la principal objeción que surge espontáneamente en este terreno.

La descripción de lo feo, de lo anti-estético, como símbolo del ambiente que reina en las capas sociales más desfavorecidas ha constituido siempre uno de los elementos principales del naturalismo. Del mismo modo procede Kroetz, y con ello ha levantado también oleadas de protestas. Tiene en ello precedentes ilustres, y sirvan

11 Op. cit., pág. 78.

12 Op. cit., pág. 63.

13 Kroetz, F.X.: *Drei neue Stücke*.—Frankfurt/M., Suhrkamp 1979, pág. 406-410.

de recuerdo las grandes polémicas surgidas en Alemania a raíz de los estrenos de los grandes dramas naturalistas de Hauptmann.

Hay en sus piezas diálogos malsonantes (por ejemplo la conversación que Dieter y Franz sostienen acerca de la virginidad de Hanni en «Wildwechsel»¹⁴), chascarrillos francamente sucios¹⁵ o frases blasfémicas como ésta:

«Santa María, llena de gracia; el Señor te ha jodido y ahora cargas con el daño».¹⁶

Pero son quizás las escenas de abortos, primitivamente realizados, las que más protestas han levantado. Hay abortos, o tentativas de aborto, en casi todas las obras de su primer período, con técnicas primitivas y a representar en escena. Reproducimos como prueba el ejemplo tal vez más descarnado de todos, en la escena quinta de «Michis Blut», que Kroetz titula con el significativo epígrafe «Restablecimiento del orden»:

Karl: Abre ya. Pellizca un poco, pero no tiene importancia.

Marie: Ya lo aguantaré.

Karl: Porque eres valiente.

Marie: Eso pienso. Mételo ya... Ay.

Karl: Ya he dicho que quema.

Marie: Ay.

Karl: No hables y aguanta.

Marie: Cuánto?

Karl: Hasta que no puedas más.

Marie: Pero es que aguanto mucho.

Karl: Tanto mejor.

Marie: Pero no es muy bonito.

Karl: Nadie pregunta si lo es.

Marie: Ya lo sé.

Karl: Notas algo?

Marie: Nada ya.

Karl: Entonces ya no hace efecto; déjalo salir... Bien.

Marie: Ya. Esa es la diferencia, que un bicho no se puede defender, cuando algo no le gusta.

Karl: Pero nosotros nos defendemos.

Marie: Exacto.

Karl: Abre, vamos a hacerlo otra vez. Si eso tampoco sirve, ya no se me ocurre nada más.

Karl: No notas nada?

Marie: Hace cosquillas.

Karl: Si ya lo notas, es que se ha acabado la cosa.

Marie: Eso creo yo también, que algo así quiere decir.

14 Véase en *Gesammelte Stücke*, pág. 15.

15 Véase allí mismo, pág. 17.

16 Kroetz, F.X.: *Drei neue Stücke*, pág. 334.

Karl: Aguanta, que gotea.

Karl: Bueno. Déjalo salir. Todo se ha acabado y queda olvidado».17

Desde una perspectiva puramente literaria ha traído Kroetz nuevos aires al drama moderno alemán. La etapa del teatro documental se había agotado al terminar la década de los sesenta. Los espectadores estaban cansados de esa variante político-literaria, por muy apasionantes que fuesen los temas: Pio XII, Churchill, Mac Arthur, Che Guevara, la invasión de la bahía de los cochinos, Vietnam, etc., etc. Estaban por presenciar de nuevo dramas «humanos» que les tocasen más de cerca, aunque siguieran con sus evidentes connotaciones políticas. Y en este terreno, la irrupción de Kroetz fue verdaderamente espectacular.

Llegó a la escena, como ya se ha dicho, de la mano de Horvath y Fleisser, dos autores de la época de Weimar redescubiertos por el teatro de los años sesenta. De ellos acepta con entusiasmo su forma de diálogo dramático. La dificultad —e incluso incapacidad— de comunicación de sus personajes es la norma de actuación. Pero Kroetz traslada un escalón social más abajo el nivel lingüístico de la pequeña burguesía, que es el propio de los dos autores citados; Kroetz utiliza el lenguaje del proletario, del desarraigado y del marginado social de los años setenta.

Es un lenguaje estereotipado y lleno de lugares comunes, que refleja la absoluta falta de capacidad crítica de los personajes. Júzguese por la siguiente muestra, tomada de «Stallerhof»:

«Stallerin: Se dice que los idiotas no sienten la muerte como nosotros.

Staller: Claro, una mosca tampoco nota nada.

Stallerin: El quinto, no matar.

Staller: El sexto, no fornicar. Pausa. Pero eso lo arreglo yo a solas con Dios. Pausa.

Stallerin: Se dice que un niño continúa viviendo durante horas en el vientre de la madre.

Staller: Cuando uno no sabe ya cómo arreglárselas, porque nada funciona, hay que buscar una salida.

Stallerin: Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos.

Staller: Eso no lo creo.

Stallerin: ¡Qué cosas se le ocurren a uno! Ni pensarlo.

Staller: Lo único que sé es que mi hija, que además es todavía una niña y que es retrasada, no tiene que quedar preñada, y menos de un viejo inútil. En qué situación quedaríamos, ante los demás. ¡No!

Stallerin: ¿Y por qué un inútil?

Staller: Eso se dice».18

Los diálogos están plagados de faltas gramaticales, la pobreza de lenguaje es evidente, el dialecto bávaro se usa por principio y todo el contexto responde a un

17 Kroetz, F.X.: *Gesammelte Stücke*, pág. 203.

18 Kroetz, F.X.: *Gesammelte Stücke*, pág. 153-154.

sociolecto característico de un sector social subdesarrollado. Esta vinculación entre la falta de competencia lingüística y la ausencia de capacidad crítica, junto al tratamiento antes mencionado de acciones tabuizadas, constituye lo más llamativo de la obra de Kroetz.

Los silencios en la escena se suceden con frecuencia, hasta llegar al extremo de la pieza «Wunschkonzert». Kroetz mismo habla del «proletariado de los que carecen de habla» y destaca ese «proceso de la pérdida de competencia lingüística»¹⁹, subrayando además que muchas de las acciones de sus personajes en escena, también las tabuizadas, son simplemente un sustitutivo alienante de su incapacidad de comunicación.

Otra muestra de la falta de capacidad crítica está en la frecuencia con que los personajes invocan o recuerdan determinados modelos sociales en sus propias actuaciones. Heinz y Anni, en «Oberösterreich», desearían ir a Viena, la ciudad imperial, y celebrar una fiesta por todo lo alto en un restaurante, igual como lo hace Dieter Schönherr (un famoso actor de cine y televisión)²⁰; y Anni prepara más adelante, para celebrar la noticia de su embarazo, una «ensalada de gambas, que es la ensalada favorita de Curd Jürgens»²¹. En el mismo plano están los comentarios sobre la boda del rey de Suecia con Silvia Sommerlath, que ocupan toda la escena segunda del primer acto de «Mensch Meier».²²

Esta incompetencia lingüística es además denunciativa de una situación social injusta. Cuando Kroetz comenta que el lenguaje no funciona en sus personajes, no se refiere solamente a la falta de coincidencia entre la expresión lingüística y la manifestación del sentimiento individual, sino que, como apunta Rolf-Peter Carl,

«más allá del horizonte reflexivo individual sitúa los diálogos en el contexto de las dificultades personales en relación con las condiciones globales de la sociedad. De ahí que lo que el individuo no ha captado, tampoco pueda ser digerido por el mismo, ni al nivel de auto-consciencia, ni mucho menos en el diálogo con otro, el cual se halla igualmente perplejo ante sus propios problemas. El lenguaje de esas capas sociales es concebido y presentado por Kroetz como su factor determinante social y existencial, lo que revela que Kroetz es partidario de la teoría de la barrera lingüística, que sería una versión actualizada de la teoría naturalista de la herencia y del medio ambiente».²³

Otro elemento literario a destacar es su técnica teatral. En primer lugar es llamativa la austeridad en la escenificación, ya casi puramente simbólica. Sus indicaciones, a este respecto, son claras y reiterativas. Por ejemplo en «Wildwechsel»:

«A la pobreza del lenguaje debe responder la austeridad del escenario. Proyecciones

19 Kroetz, F.X.: *Weitere Aussichten. Neue Texte.*—Berlin, Henschel, 1976, pág. 14.

20 Véase en *Gesammelte Stücke*, pág. 385.

21 Véase en *Gesammelte Stücke*, pág. 395.

22 Véase en *Drei neue Stücke*, pág. 10-14.

23 Carl, R.-P.: *Franz Xaver Kroetz.*—München, Beck 1978, pág. 39-40.

para cada escena pueden dar el contorno de los diferentes lugares con rapidez y sencillez. Por lo demás recomiendo un escenario vacío, sólo con los elementos móviles más indispensables. Cambios de escena con el telón levantado».²⁴

Igual de contundente es en «Heimarbeit»:

«Utilizar sólo elementos móviles. Cambios de escena con el telón levantado. Eventualmente proyecciones. Todo muy austero. Nada de decoración».²⁵

Y lo mismo en «Lieber Fritz» o en «Stallerhof», donde detalla además que los cambios de iluminación deben efectuarse sólo al final de cada acto.

También es frecuente la iteración de lugares (cocina, comedor, dormitorio), por lo que en «Oberösterreich» advierte:

«Muchas de las escenas tienen lugar en la vivienda de dos habitaciones, cocina y baño. La vivienda podría estar montada simultáneamente. Y otra parte del escenario podría utilizarse para todas las escenas fuera de la vivienda».²⁶

Es igualmente característica la brevedad de las escenas, aunque en ello tenga naturalmente antecedentes en el teatro épico. Tan breves son a veces las escenas, que Kroetz marca el tiempo que deben durar, para que la obra alcance la duración prefijada por el autor. Así, por ejemplo, en cada una de las escenas de «Heimarbeit».

La iteración no se limita a los lugares de actuación; también las situaciones dramáticas son reiterativas. Tiene uno la impresión, especialmente cuando se leen las obras de la primera etapa naturalista de Kroetz, de que muchas de ellas están calcadas sobre el mismo molde. A la reiteración de situaciones contribuye también, naturalmente, el escaso número de personajes que intervienen en muchas de las piezas: tres o cuatro, a lo sumo cinco o seis. El padre, la madre, el hijo o la hija, quizás algún hermano o amigo o conocido... eso suele ser la norma. Con tan monocorde constelación resulta difícil variar las situaciones; aunque, lo que se pierde en riqueza situacional, se gana en profundización del tema, siempre sobre la base de un paisaje social estrechamente delimitado.

Ahora bien, Kroetz mismo reconoció que no podía seguir indefinidamente en esa línea estereotipada, y de ahí que declarara en 1972:

«Hasta ahora sólo he escrito sobre gentes que conozco: los llamados grupo marginados de nuestra sociedad... Pero no puedo escribir toda la vida de los que carecen de habla. Por tanto debo empezar a escribir de personas que todavía no conozco de verdad. Tengo que adquirir el vigor dramático de presentar a un jefe de empresa, a un oficial de policía, a un diputado del partido social-cristiano, a un alcalde socialista. Si

24 Kroetz, F.X.: *Gesammelte Stücke*, pág. 8.

25 Kroetz, F.X.: *Gesammelte Stücke*, pág. 46.

26 Kroetz, F.X.: *Drei neue Stücke*, pág. 384.

quiero hablar sobre el poder, he de conseguir que los poderosos hablen. En resumen: apartarse de los fenómenos marginales, ir hacia los poderosos por una parte y al término medio por la otra».²⁷

Efectivamente, a partir de 1974 empieza a percibirse, con la obra «Sterntaler», un cambio de atmósfera, que seguirá in crescendo hasta su última obra estrenada.

Ya se ha hablado acerca de la temática de su producción. Si al principio resultaba monótona y reiterativa, la situación ha cambiado totalmente después. Debe valorarse muy positivamente la decisión con que presenta a la discusión pública temas muy comprometidos de la actualidad. Es cierto que en las obras se traslucen las convicciones políticas personales del autor, pero no por ello deja de exponer también con honestidad los argumentos de la parte contraria, lo cual es prueba también de su progresiva madurez como escritor. He aquí un ejemplo tomado de «Sterntaler», pieza perteneciente a su tercera etapa:

«Mama: Pero tu eres un tipo débil, que necesita a alguien que le guíe. Allá lo hubieras tenido, porque esos tienen tiempo. Aquí no. Allá se preocupan de que todos sean comunistas convencidos, y aquí de hacerse ricos. Esa es la diferencia. Allá se preocupan del hombre, y aquí de la libertad.

Papa: Allá no me formularon muchas preguntas; sencillamente, hicieron los tests y luego me dijeron: No es Vd. tonto, necesitamos maestros, porque no queremos a ex-nazis; a Vd. le daremos estudios. Y seguro que eso habría sucedido, si me hubiera quedado.

Aquí me dijeron enseguida que me quitara de la cabeza lo de maestro, porque aquí las cosas son de otra manera, siendo además yo sólo un obrero. Allá no era así. Si no captaba lo que me decían, al principio del curso, preguntaban si era un obrero, y luego volvían a explicarlo. Pero si aquí decía que yo no era más que un simple obrero, contestaban: Claro, por eso, y no te volvían a explicar nada. Por eso allá avanzaba, y aquí no».²⁸

Podrían ponerse muchos otros ejemplos sobre los contrastes entre la República Federal y la República Democrática en cuestión de seguros sociales, vivienda, trabajo clandestino...²⁹, o sobre la influencia de los sindicatos³⁰ o en términos más generales sobre la problemática de ricos y pobres en el mundo capitalista³¹ y los vicios inherentes al ser humano que comportan esas diferencias económicas, como pueden ser la avaricia en los ricos y la envidia en los pobres³². Todas estas comparaciones son, una vez más, signos de su progresiva madurez y ampliación de horizontes, y han contribuido a mantener a Kroetz en un puesto importante y de actualidad, dentro del mundillo dramático alemán.

27 Kroetz, F.X.: Weitere Aussichten. Neue Texte, pág. 15-16.

28 Kroetz, F.X.: Drei neue Stücke, pág. 205.

29 Véase en Drei neue Stücke, pág. 209 y 213.

30 Véase en Drei neue Stücke, pág. 251.

31 Véase en Drei neue Stücke, pág. 341.

32 Véase en Drei neue Stücke, pág. 344-351.

Pero no sólo la ampliación temática, sino también la evolución formal experimentada garantizan la continuidad de este autor bávaro, que todavía puede dar mucho juego a la escena.

JOSÉ BELLOCH ZIMMERMANN