



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA RECEPCIÓN EN MÉXICO DE *EL CÁNTARO ROTO*,

DRAMA DE HEINRICH VON KLEIST

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS

MODERNAS (LETRAS ALEMANAS)

P R E S E N T A :

MICAELA GARCÍA GARCÍA



FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS

ASESORES: DR. DIETER RALL  
DR. SERGIO SÁNCHEZ LOYOLA

MÉXICO D.F.

2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A Dios:**

Por permitirme llegar a este momento tan especial en mi vida y haberme dado salud para lograr mis objetivos. Por los momentos difíciles que me han enseñado a valorarte cada día más.

**A mi Padre:**

En donde estés, este es un logro que quiero compartir contigo. Gracias por tu amor y tus consejos como tú decías: “querer es poder” y sí se pudo papá.

**A mi madre:**

Por haberme educado y soportar mis errores. Por su amor, sus consejos, sus valores y por creer en mí.

**A mi hermana Lina:**

Por brindarme su apoyo incondicional, por sus consejos, su paciencia y sobre todo su amor en estos años juntas. Gracias por creer en mi.

**A mis hermanas:**

Graciela, Glafira y en especial Socorro  
y Teresa por su cariño incondicional y por  
estar conmigo siempre que las necesito.

**A mis sobrinas:**

Mariel, Claudia, y Liliana por  
Inspirarme.

Hannia, Karol y Ma. Fernanda  
por darle sentido a mi vida y  
alegrar mi corazón.

**A mis profesores Dieter Rall**

**y Sergio Sánchez:**

Por su tiempo, paciencia, consejos,  
su motivación y su gran apoyo  
ofrecido en este trabajo.

**A Marlene Rall:**

Por su tiempo, motivación y  
apoyo al inicio de mis estudios.

**A mi amigo Jörg Kröner:**

Danke für deine Unterstützung, Deine  
Hilfe und , weil Du an mich geglaubt  
hast. Ich habe es geschafft!

## CONTENIDO

<b>I</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
<b>II</b>	<b><i>EL CÁNTARO ROTO</i>, GÉNESIS DE UN TEMA</b>	<b>4</b>
	El por qué de la elección	4
	La teoría de la recepción: base metodológica de este análisis	5
	<i>El cántaro roto</i> : acercamiento a su recepción en México	12
<b>III</b>	<b>ACOTAMIENTO A LA OBRA DE HEINRICH V. KLEIST</b>	<b>21</b>
	El Kleist dramático	24
	La obra narrativa de Kleist	28
<b>IV</b>	<b>TRADUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE KLEIST EN MÉXICO</b>	<b>31</b>
	Kleist en México, puestas en escena	33
<b>V</b>	<b>ANÁLISIS DEL TEXTO Y DE LAS TRADUCCIONES DE</b>	<b>35</b>
	<b><i>EL CÁNTARO ROTO</i></b>	
	La obra	35
	El director	36
	Comentarios positivos sobre los artistas	38
	Comentarios negativos sobre los artistas	41
	Sobre el público	42
	Sobre la escenografía	43
	Traducciones de <i>El cántaro roto</i>	44
<b>VI</b>	<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>49</b>
<b>VII</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>51</b>

## I INTRODUCCIÓN

Heinrich von Kleist ist der Dichter der Wende  
vom Weltbild der deutschen Klassik zur Gegenwart.<sup>1</sup>  
Curt Hohoff

En el presente trabajo se aborda la recepción en México de una de las obras dramáticas de Heinrich von Kleist, *Der zerbrochne Krug*. Hans Rötzer comenta: “*Der zerbrochne Krug* (1808) gehört zu den wenigen geglückten Lustspielen in der deutschen Literatur. Er ist die komische Variante des sophokleischen *König Ödipus*.”<sup>2</sup> (1992:160). En esta investigación se analiza la recepción de esta obra que llevaron a cabo tanto la crítica como el público espectador. ¿Qué ha venido sucediendo con Kleist, sus obras y su contenido temático en el mundo cultural mexicano? Se tratará de dar una respuesta a esta interrogante.

El punto de partida de este trabajo es dar a conocer, primeramente, cómo fue la recepción de Kleist en México. En este acercamiento se hace uso de la teoría de la recepción. Como base teórica se aplican postulados contenidos en algunos artículos de Hans Robert Jauss y otros autores de la Escuela de Constanza que pueden ser usados, por lo menos parcialmente, en la discusión relativa a la recepción de Kleist en México.

---

<sup>1</sup> Heinrich von Kleist es el poeta del cambio, del gran momento mundial del clasicismo alemán al presente. Las traducciones que carezcan del nombre del autor las he realizado con la valiosa ayuda del Dr. Sergio Sánchez Loyola.

<sup>2</sup> *El cántaro roto* pertenece a una de las pocas comedias logradas de la literatura alemana. Es la variante cómica del *Edipo rey* de Sófocles.

El interés por el tema de la recepción de Kleist dentro del panorama cultural mexicano surge de algunas interrogantes: ¿qué tan importantes son las obras de Kleist en México?, ¿cómo fueron recibidas por los traductores y los directores? ¿qué obras teatrales se han presentado?, ¿cómo ha sido la recepción de sus obras dramáticas por la crítica?, ¿cuáles son las obras más traducidas?, ¿qué tan presente está Kleist en nuestros días?

El trabajo se fundamenta sobre todo en el material que se obtuvo de las publicaciones periodísticas nacionales *Excelsior*, *La Jornada*, *Reforma*, *Uno más uno*, entre otras. La recepción de la obra de Kleist se presenta y comenta desde un punto de vista histórico y social. Se analizarán también aspectos técnicos y dramáticos, sobre su traducción y la estructura narrativa del texto.

Otro de los objetivos es demostrar que a partir de la puesta en escena de *El cántaro roto*, Kleist ha llegado a ser más conocido en el ámbito cultural mexicano pues, según se ha podido observar, con el paso de los años ha sido reconocido como uno de los dramaturgos más importantes de la literatura alemana.

## II *EL CÁNTARO ROTO*, GÉNESIS DE UN TEMA

### El por qué de la elección

El motivo por el cual se decide hacer un análisis de la puesta en escena de *El cántaro roto* en México, y no de otra obra representada es, en primer lugar, porque de ésta se encontró más información; en segundo, porque con la puesta en escena de este drama su reconocimiento ha venido aumentando en el mundo cultural mexicano.

*El cántaro roto* es la única obra que se puso en escena en vida de Kleist, en el año 1808, en Weimar. Desafortunadamente, como casi todas sus obras, fue un fracaso. Aunque tal fracaso no sucedió en todos los lugares ni en todas las épocas: la recepción que el público le dio en nuestro país fue buena, ya que nuestra situación política y cultural era distinta a la de los principados alemanes de aquella época.

Las primeras menciones que en México se hacen de este autor se encuentran en el libro de Marianne de Bopp, *Contribución al estudio de las Letras Alemanas en México* (Bopp, 1962: 333). Quizá sea el propio desconocimiento de su obra en el mundo cultural mexicano lo que me atrajo a escribir acerca de este personaje polémico. A Kleist no se le ha analizado con el rigor que su obra merece, debido a ello resalto en esta investigación la importancia que ha ido adquiriendo este autor alemán en nuestro país.

Desafortunadamente, en las bibliotecas no se encuentra información suficiente sobre este autor, es éste quizá uno de los motivos por los que la gente no se ha acercado a la obra kleistiana.



## La teoría de la recepción: base metodológica de este análisis

La literatura comparada, en mayor grado que otras áreas afines, se aboca al estudio de los nexos literarios internacionales, buscando, desde sus inicios (en el siglo XIX) una visión del hecho literario más amplia que la que ofrecían las diferentes historias nacionales de la literatura. De esta curiosidad original por investigar los lazos existentes entre escrituras y literaturas a nivel mundial, nació una disciplina atractiva para todos aquellos que juzgan necesario y provechoso superar las fronteras lingüísticas, culturales, nacionales y continentales. Jorge Dubatti apunta: “La literatura comparada aporta un marco cultural de reflexión, atendiendo a los fenómenos de contacto entre las literaturas nacionales: “cuestiones de producción (trabajo con estéticas, temas y motivos apropiados de la tradición universal), de circulación (intermediarios que conectan una cultura con otra, inclusión de textos en programas de estudio, etc.) y de recepción (la literatura extranjera traducida, la crítica literaria, etc.)” (1988:4).<sup>1</sup>

A finales del siglo XIX, la enseñanza de la literatura se convirtió en un campo universitario independiente, lo que le permitió consolidarse como una disciplina humanística e histórica, aliada con disciplinas descriptivas como la retórica y la filología (campos que, con el nuevo siglo, vieron oscurecer su nueva estrella ante el fulgor de la lingüística).

---

<sup>1</sup> Con este concepto de literatura comparada se han superado barreras entre las literaturas internacionales y ha ayudado al enriquecimiento lingüístico y cultural entre culturas mundiales.

“Desde hace unas décadas, la comparatística –preocupada en sus principios por los contactos entre las literaturas europeas y la norteamericana– se ha ido afincando en todas las literaturas de América Latina del siglo XX. A finales del siglo pasado, parece concretarse el concepto de *Weltliteratur* de Goethe, que sirvió a muchos comparatistas como punto de partida de sus estudios y fue siempre motivo de nuevas explicaciones”. (Rall, 1996;8)

La literatura comparada es imprescindible, porque sin ella no habría investigaciones de las relaciones entre literaturas de países vecinos o distantes.<sup>2</sup> En 1951 M.F. Guyard definió la literatura comparada como la “Historia de las relaciones literarias internacionales”<sup>3</sup> (1994:4).

La comparación posibilita una exploración adecuada de un extenso campo de trabajo. La selección de los fenómenos que han de compararse es tan importante como la comparación misma, y esta selección ha de orientarse según el planteamiento respectivo.

Una de las finalidades del comparatismo es, precisamente, la de poner al descubierto que las fronteras políticas son insuficientes para enmarcar los fenómenos literarios, ya que las identidades nacionales no son procesos puramente internos y autónomos respecto del acontecer continental y mundial. En este sentido, se ha entendido la especificidad de la función literaria de los textos tal como éstos circulan en la sociedad,

---

<sup>2</sup> El concepto de comparatística o literatura comparada ha servido como puente para el estudio, no sólo de la cultura nacional, sino también de la cultura extranjera, sobre todo de la literatura. La comparación se realiza para comprobar dependencia, convergencias, paralelos o destacar desviaciones, divergencias y diferencias. Este concepto encaja a la perfección en la elaboración de este trabajo, por la relación que la literatura alemana ha tenido con México.

<sup>3</sup> Esto que Guyard menciona es de suma importancia en este proyecto, ya que se comentará como ha sido la recepción de la literatura alemana, y específicamente de Heinrich von Kleist en México.

sin vincularlos con propósitos más allá de lo artístico, como el establecimiento de fronteras culturales cerradas.

“Mientras los representantes ortodoxos de la comparatística francesa, Claude Pichois y André M. Rousseau, no incluyen en la ciencia comparada la relación de la literatura con otras artes sino en la historia general del espíritu o de la cultura, los representantes más importantes de la comparatística anglosajona, R. Welleck y U. Weisstein, la incorporan plenamente al ámbito total de la literatura comparada” (Schmeling, 1984:158-159).

La recepción de la literatura germana en la cultura hispanoamericana y, sobre todo en la mexicana, se ha ido intensificando cada vez más. Escritores alemanes como son Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, E.T.A Hoffmann, Novalis o Thomas Mann, sólo por mencionar algunos han adquirido importancia no sólo en su país, sino que han traspasado sus fronteras en países como Argentina, Chile y México. Kleist es también otro autor, que ha logrado tal importancia.

Al igual que en otros campos culturales, la comunicación entre las letras alemanas y latinoamericanas, en especial las mexicanas, ha ido intensificándose en la segunda mitad del siglo XX, esto debido, a los intercambios no sólo comerciales, sino también académicos que se han dado entre Alemania y México.

La comparatística es reconocida desde hace décadas como una corriente propia de las letras, lo cual se manifiesta en el establecimiento de institutos, cátedras y postgrados, y en la publicación de revistas y libros especializados.

La literatura comparada –al igual que la lingüística contrastiva o la pedagogía, la sociología y las ciencias políticas comparadas– está predestinada a tender puentes, a fomentar la comprensión mutua de sociedades y culturas. Por lo tanto, la enseñanza de la literatura universal, la lectura de obras de autores extranjeros o la didáctica de la literatura en general ocupan una posición clave en los sistemas educativos.

“Los textos literarios (de manera semejante a como lo hacen los periódicos, revistas y películas) transmiten determinadas imágenes de pueblos y culturas ajenos, que tienen un efecto inmediato en la educación de niños y adolescentes. Por esa razón, la literatura y la pedagogía comparada dependen una de otra, sobre todo porque el comparatista no sólo quiere saber, en su calidad de imagólogo, cómo se presentan las culturas ajenas en una literatura x; también busca una respuesta acerca de cómo la literatura actúa sobre la conciencia colectiva, en el marco de determinadas instituciones (escuela, universidad)”.<sup>4</sup>

Lo que este señalamiento quiere dar a entender es que la literatura comparada, la lingüística, la pedagogía, la sociología y las ciencias políticas comparadas tienen un fin, y es el de promover la comprensión entre diferentes culturas mediante la lectura de autores extranjeros y la didáctica de la literatura. También se pueden comunicar imágenes de otros países por medio de textos literarios, periódicos y películas, lo que tiene un efecto en las personas, al provocar que se interesen por otras culturas y, sobre todo, por la influencia que pudieran recibir de ellas.

La comparatística del siglo XX se ha preocupado por justificar su razón de ser, buscando una fundamentación propia, y se ha puesto en tela de juicio si se trata realmente de un área autónoma o si forma parte de la ciencia literaria. Ésta refleja la evolución de los paradigmas metodológicos de la investigación literaria y por consiguiente se enfrenta a un cuestionamiento constante de su quehacer científico; se ve en la necesidad de definir su

---

<sup>4</sup> Citado por Rall, *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*.1996:9

relación con las ciencias humanas: con la filosofía –especialmente la estética–, la psicología, las ciencias sociales y las bellas artes.

En la historia de la comparatística suele rendirse tributo a las aportaciones de los precursores y fundadores de la disciplina (Goethe, Madame de Staël, H.M Posnett, Louis Paul Betz, Ferdinand Brunetière, Joseph Texte, Fernand Baldensperger, Paul van Tieghem) y de los autores que la consideraron en el siglo XX (Jean-Marie Carré, René Étiemble, René Wellek, Henry Remak, Ulrich Weisstein, Werner Kraus, Horst Rüdiger, H.R. Jaus, Claudio Guillén, sólo por citar unos cuantos).

En esta lista se reflejan aportaciones y enfoques de investigación de cada uno de ellos. Por ejemplo de la escuela francesa, sus trabajos importantes en la historia literaria, la tematología, por mencionar algunos; de la inglesa, sus aportaciones fundamentales sobre la literatura y las ciencias; de la norteamericana, su posición antipositivista y antinacionalista, interesada en comprobar la autonomía estética del texto literario, así como una nueva fundamentación teórica de la literatura comparada. Por último, la escuela alemana destacó por sus reflexiones acerca de la historia de las ideas, la relación entre las ciencias naturales y humanas, así como la crítica marxista, la hermenéutica y la teoría de la recepción.

La literatura comparada ha sido muy importante en Hispanoamérica, sobre todo en Argentina, con estudios comparatísticos sobre Alemania y América Latina. Los centros más importantes del quehacer comparatístico se encuentran en las universidades de Buenos Aires, Córdoba y Mendoza, así como también de Brasil, Perú, Cuba, Venezuela y Chile, donde, sin embargo, “la tradición germanística estaba orientada más bien hacia la enseñanza del alemán, la formación de profesores, la lingüística aplicada y la teoría y práctica de la traducción.” (Rall, 1996:13)

En México existen, desde finales de los años 80, en la UNAM, los postgrados de Maestría y Doctorado en Literatura Comparada, con una marcada orientación hacia las teorías literarias y semióticas, con un predominio de los autores anglosajones y franceses, pero con una apertura cada vez mayor hacia el ámbito literario latinoamericano y su relación con otras literaturas. En la investigación destacan temas de traducción, imagología y recepción, que son algunas áreas de la literatura comparada que serán utilizadas para la elaboración de este proyecto.

Queda claro que la idea que asociaba el ejercicio de la literatura comparada con la comparación de dos autores, dos culturas, dos lenguas, dos literaturas –permaneciendo así la comparación en un tercer plano abstracto– parece haber quedado superada, al plantearse ahora conceptos tan novedosos como multiculturalismo, globalización o interculturalidad.

La estética de la recepción<sup>5</sup> tiene sus inicios en la Universidad de Constanza, Alemania, en 1967, con la conferencia de Hans Robert Jauss: “La historia literaria como provocación a la ciencia literaria”. Esta tesis plantea un profundo rechazo a la historiografía tradicional y la propuesta de una teoría de la recepción literaria. Este concepto también fue planteado por Wolfgang Iser, quien también pertenecía a la escuela de Constanza. Jauss e Iser pueden ser utilizados, por lo menos parcialmente, en la discusión relativa a la recepción de Kleist en México, en respuesta a esta pregunta: ¿Cuál ha sido la reacción del público ante la puesta en escena de *El cántaro roto* presentada en México?

---

<sup>5</sup> La estética de la recepción es una de las distintas teorías literarias que analizan la respuesta del lector ante los textos literarios; en esta escuela se hace especial hincapié en el modo de recepción de los lectores, concebidos como un colectivo histórico. Información obtenida de <http://es.wikipedia.org/wiki/Est>

La categoría de género es, según Jauss, uno de los elementos que permiten el análisis de la recepción y el efecto de un texto en el sistema referencial de las expectativas, junto con la forma y la temática de obras conocidas. Uno de los principios fundamentales de recepción es que la figura del destinatario y de la recepción del texto están inscritas en este último, en su relación con los textos previos que han sido retenidos como normas. Para Jauss, en el momento en que aparece el texto, éste no se presenta como una novedad absoluta surgida en un desierto de información, puesto que mediante todo un juego de enunciados, de señales, de referencias implícitas, de características ya familiares, su público está predispuesto a un cierto modo de recepción.

Cuando la recepción de un autor llega más allá de lo específicamente literario, cuando traspasa barreras nacionales o cuando dentro de una sociedad tiene efectos sociales —es decir, efectos que no son primeramente literarios— y encuentra así el interés de otras sociedades. A esto se le llama recepción. Por medio de la recepción se puede abrir una comunicación literaria en condiciones modificadas entre dos culturas diferentes, obviamente con distinta forma de recepción.<sup>6</sup>

Hay un aspecto de Maria Moog-Grünewald que aparece en la Antología *En busca del texto* que es interesante señalar: “Numerosas obras de una literatura extranjera se reciben con gran éxito por un público para cuyo horizonte de expectativas no estaban concebidas”.<sup>7</sup> Este aspecto encaja bien con respecto a la puesta en escena de *El cántaro roto*. Kleist jamás se imaginó que su obra se transportaría y tendría tanto éxito en otras culturas, en especial en la mexicana.

---

<sup>6</sup>Como ejemplo está, en este caso, *El cántaro roto*, de un autor alemán, en una época diferente, a la que se escribió y con un discurso distinto al de la cultura que lo retomó.

<sup>7</sup> Maria Moog-Grünewald, „Investigación de las influencias y de la recepción“, en Rall, 2001: 253.

Con respecto al tema de recepción, Alois Wierlacher ve en el potencial de significados culturalmente nuevos de un texto literario la posibilidad de su reconocimiento, su interpretación y su conversión por parte de un lector de otra cultura — en este caso, también de un espectador—. <sup>8</sup>

### *El cántaro roto: acercamiento a su recepción en México*

La recepción de este autor alemán en la cultura hispanoamericana se debió primeramente al interés de traductores como Carmen Bravo Villasante, Jorge Riechmann, Felipe González Vicen y José María Coco Ferraris —entre otros— quienes se interesaron por dar a conocer sus obras al público hispanoamericano. En las últimas décadas el acercamiento a Heinrich von Kleist en México, se observa en el interés de distintas editoriales por traducir y publicar algunos de los textos de este autor. Me gustaría enfatizar en las pocas traducciones existentes de Kleist en el mercado literario mexicano, además de dejar en claro que hasta hace relativamente poco tiempo las versiones castellanas se debían a editoriales españolas y argentinas.

Como autor, Kleist ha tenido en los últimos años cierto auge dentro del círculo hispanohablante. El motivo principal por el cual los traductores se han acercado a su obra, quizá, han sido sus temas siempre actuales como el suicidio, la muerte, la corrupción y el abuso de poder. Es interesante saber que Kleist ha despertado interés en algunos

---

<sup>8</sup> Wierlacher dirige su atención al receptor y suministra la base teórica para mi investigación de Heinrich von Kleist y su obra de teatro *El cántaro roto* en la cultura mexicana. Únicamente cuando el lector espectador mexicano adapta el texto de Kleist a su propia cultura, puede hablarse de la comprensión cultural propia de un texto-obra proveniente de una cultura extranjera.



traductores, ya que, a comparación de algunos autores de la misma época (Achim von Arnim, Jean Paul y Novalis), a Kleist se le ha traducido con mayor frecuencia. Ello quizá se debe a que sus temas nos dicen mucho más que los de sus coetáneos, o quizá a que se trata de un autor, cuya carga temática impacta desde el primer momento al lector.<sup>9</sup> Sin embargo, hasta hace más o menos dos décadas las traducciones de Kleist en México eran escasas. Por lo mismo, me parece que Kleist es uno de los autores de la lengua alemana que merece tal investigación.

Hasta hace algunas décadas, Heinrich von Kleist fue uno de los autores de lengua alemana menos conocidos del romanticismo alemán en la cultura mexicana. En los últimos diez años se ha dado a conocer más acerca de su persona, debido a recientes acercamientos biográficos y a nuevas traducciones que han llegado al mercado editorial, cabría apuntar también el interés sobre su obra y persona, como así lo demuestran las últimas investigaciones (tesinas) dedicadas a este autor. Éste proyecto es también un ejemplo de ello; en él veremos cómo es que un romántico decimonónico como Kleist ha acaparado tal interés en la cultura hispanoamericana.

Si bien es cierto que Kleist no estaba demasiado presente en la literatura mexicana, fue con la puesta en escena de *El cántaro roto* que su recepción en México tomó un nuevo impulso. Los temas de esta obra: la corrupción y el abuso de poder, encajaron muy bien en la situación social que se estaba viviendo en México en esos momentos.

---

<sup>9</sup> Pienso que los temas de las obras de Kleist, aunque las escribió en el siglo XVIII y principios del XIX, se mantienen actuales, tal es el caso de *El cántaro roto*.

En 1983, México estaba pasando por una grave crisis económica que trajo como consecuencias: aumento de la deuda externa, inflación creciente, carencia de salario real, reducción de gasto público, deterioro de la producción y aumento del desempleo. La explosión de San Juan Ixhuatepec, ocurrida en 1984, y el terremoto de 1985 dejaron una serie de pérdidas materiales y humanas que, por supuesto, empeoraron la situación.

Mientras el descontento, la inflación y el desempleo seguían al alza, se agravó la tensión fronteriza con Estados Unidos. Para 1987 la deuda externa volvió a aumentar. La nueva administración de 1988, dirigida por Carlos Salinas de Gortari, logró en 1992 un acuerdo comercial, para que se firmara el Tratado de Libre Comercio entre México, Canadá y los E.U. En 1994, con la entrada en vigor del TLC, las ventas mexicanas crecieron, pero las elevadas tasas de interés asfixiaron a las pequeñas y medianas empresas; esto causó el desempleo y el subempleo, afectando a millones de personas, en su mayoría indígenas dedicados a la venta ambulante o al servicio doméstico. El año de 1994 podría significar un cambio definitivo de pensamiento en la sociedad mexicana, pues ésta se vio obligada a escuchar la voz de los indígenas, quienes después de levantarse en armas, emitieron una serie de comunicados declarando la guerra al Gobierno Federal. El EZLN y el Gobierno iniciaron las negociaciones de paz, pero la situación social y económica seguía siendo preocupante.

Chiapas era la región donde con mayor impunidad actuaban las guardias paramilitares contratadas por terratenientes para expulsar a los indígenas de sus tierras. En el conflicto zapatista murieron centenares de personas. En este mismo año, fue asesinado el candidato presidencial del PRI, Luis Donaldo Colosio; entre los involucrados se encontraban tres miembros de su guardia personal. Así siguió una serie de asesinatos,

como el de Mario Ruiz Massieu. Además, en ese mismo año el peso se devaluó en un 42 por ciento.

Por otro lado, la Secretaría de Gobernación, a través de Migración, los militares y las autoridades estatales, realizaron una campaña permanente de persecución y hostigamiento contra extranjeros. Hombres y mujeres de varios lugares del mundo vinieron a prestar ayuda a las comunidades indígenas, mientras el Gobierno buscaba desaparecerlas.

Estos extranjeros fueron acusados de colaborar con el EZLN, olvidando que no era al EZLN al que ayudaban, sino a las comunidades indígenas; que en los acuerdos firmados con el Gobierno había una ley que prohibía la investigación policíaca y el ejercicio de acciones penales en asuntos referentes al EZLN, y las autoridades no actuaron en defensa de la soberanía nacional, sino en la eliminación de testigos incómodos de la guerra genocida que pretendían llevar a cabo. El 16 de febrero de 1996 fueron firmados los Acuerdos de San Andrés sobre Derechos y Culturas Indígenas entre el Gobierno Federal y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Toda esta serie de acontecimientos relacionados con la corrupción y el abuso de poder afectó la situación social de nuestro país. Y son también temas de esta naturaleza los que se tratan en la obra. Harald Clement comenta en el diario *La Jornada* los motivos que lo llevaron a montar esta obra en México:

Hubo un proceso que tomó un largo año conociendo el trabajo mutuo entre el equipo mexicano y la encomienda que me hicieron: poner en escena esta comedia clásica alemana de casi 200 años de antigüedad pero que dice mucho a nuestro siglo veinte, tanto para la cultura alemana como para la situación latinoamericana. La conclusión fue la conciencia de la posibilidad de retomar esta vieja obra con una nueva óptica, a partir de la conjunción de nuestra curiosidad mutua para encontrar el significado de esta comedia en nuestros días.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *La Jornada*, 9 de octubre, 1996:22

La obra encajó muy bien en el ámbito cultural mexicano. El éxito de *El cántaro roto*, fue rotundo mayor al que tuvieron anteriores puestas en escena del mismo autor como: *Pentesilea* y *El príncipe de Homburgo*. Esto se debió quizá a que ésta es una de las obras de Kleist más politizadas. La corrupción y el abuso de poder en México fueron notorios en esos momentos; obviamente no se plantea que el éxito se debiera sólo a esta circunstancia. También la traducción, otros aspectos sociales y la difusión que hubo para la presentación fueron determinantes.

En México se hicieron varias presentaciones, no sólo en el Festival Cervantino, sino también aquí en la Ciudad de México y Monterrey, sólo por mencionar algunos.

Resulta interesante estudiar la figura de Kleist debido a que, con el tiempo, este personaje se ha vuelto en México más importante que su propia obra. Como lo mencione anteriormente, no toda su literatura ha sido traducida al español, faltan por ejemplo traducciones de sus escritos filosóficos, sus poemas y sus cartas.

En México, aún no se encuentran todas las traducciones de sus libros al castellano; sin embargo, sobre su vida se habla mucho más. Entre las obras traducidas al castellano pero aún no publicadas en el mercado literario nacional se encuentra; *Catalina de Heilbronn* o *La prueba de fuego*, ediciones españolas con traducción y prólogo de Carmen Bravo Villasante, por mencionar alguna. Escritores mexicanos, así como algunos alumnos de Letras Alemanas, se han venido interesando cada vez más y en mayor medida por este autor.

Kleist fue un personaje suicida muy controvertido en su época por su forma de escribir y de actuar. Tal vez el interés por saber qué es lo que lo llevó a quitarse la vida es lo que llamó la atención inicial tanto de traductores y como de sus mismos lectores. La obra

de Kleist no fue bien recibida en su país natal. Los temas de su producción eran excesivos para su época, en esto se centró la crítica. Sybil Wagener comenta sobre su trabajo: “Von seinen Zeitgenossen wurde es ignoriert, ein ganzes bürgerliches Jahrhundert lang mißverstanden und zensiert, erst um 1900 hatte die Zeit es so weit eingeholt, dass es als atemberaubend modern erkannt wurde“.<sup>11</sup>(2003:9)

Por todas estas negativas que sus obras recibieron, Kleist llegó a la depresión y posteriormente a la muerte. Trató, con mucho ahínco que reconocieran su obra literaria, pero el esfuerzo fue en vano. Una muestra de este rechazo son las opiniones de Goethe sobre sus obras: “Seine Penthesilea ist ein Ungeheuer, welches ich nicht ohne Schaudern habe anhören können. Sein Zerbrochener Krug ist eine Schenkenszene, die zu lang dauert und die ewig an der Grenze der Dezenz hinschießt. Seine Geschichte die Marquise von O. kann kein Frauenzimmer ohne Erröten lesen.”<sup>12</sup> (Schmidt,1996:117)

Kleist fue adquiriendo prestigio con el tiempo. Thomas Mann opinaba en la primera mitad del siglo XX que este escritor era: “völlig einmalig, aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend, radikal in der Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Histerie, –allerdings tief unglücklich, mit Ansprüchen an sich selbst, die ihn zermürbten, um das Unmögliche ringend“.<sup>13</sup> (Roetzer, 1992:156)

---

<sup>11</sup> Fue ignorado por sus contemporáneos, censurado y mal interpretado durante todo un siglo, no fue sino hasta alrededor de 1900 cuando el tiempo lo recuperó para reconocer en él a un autor moderno de primer orden.

<sup>12</sup> Citado por Jochen Schmidt en *Goethe und Kleist*, 1996, p.117: Su *Pentesilea* es un monstruo que no se puede escuchar sin sentir escalofríos. Su *Zerbrochener Krug* es una escena de tabernas demasiado larga y que continuamente se encuentra en la frontera de la decencia. Ninguna mujer puede leer su *Marquesa de O.* sin ruborizarse.

<sup>13</sup> Absolutamente único, saliéndose de todo tradicionalismo y orden, radical en la entrega a sus temas excéntricos hasta la locura, hasta la histeria; sin duda profundamente desgraciado, con exigencias respecto a sí mismo que le agotaron luchando por lo imposible. Traducción tomada del libro *Historia de la literatura alemana 1,1990:205.*

Sin lugar a dudas, *El cántaro roto* fue una de las puestas en escena que más éxito logró en México. Considero, que esta obra quizá aportó algo para el acercamiento de Kleist al mundo cultural mexicano. Desafortunadamente, no hay datos exactos de cuándo se inició la discusión y recepción de la obra kleistiana en México.<sup>14</sup>

Me atrevería a decir que fue a partir de 1890 cuando Kleist empezó a llamar la atención de los propios alemanes que vivían en México, y posteriormente, de los mexicanos germanoparlantes. Cuando *El Cántaro roto* se presentó en 1996, más de un siglo después, en el Festival Cervantino en Guanajuato, sobre la puesta en escena se habló, no sólo en la prensa nacional, sino también en la internacional.

Los periódicos y los programas culturales de la televisión estuvieron llenos de comentarios y reseñas acerca del autor. Fue aquel año cuando el reconocimiento a la obra de Kleist tuvo uno de sus mejores momentos, es también mi punto de partida en el análisis receptivo al que dedico el capítulo total de este trabajo.

Me gustaría aclarar que la puesta en escena de Harald Clement basada en la traducción de Michael Vetter, ha sido de suma importancia para que la obra de este autor romántico alemán adquiriera una relevancia mayor en la literatura mexicana.

En lo que se refiere a la traducción, Michael Vetter transportó esta historia al mundo cultural mexicano. La cantidad de personajes es igual que en la obra original, pero con nombres más en la idiosincrasia nacional; por ejemplo: En la traducción de Vetter, Licht se convierte en Lucio, y Eve, a su vez, en Eva. La temática de la obra es la misma, sólo

---

<sup>14</sup>Citado por Marianne O. de Bopp en *Contribución al estudio de las letras alemanas en México*, 1961, P.333. Alrededor de 1890 se llevaron a escena algunas obras teatrales de autores alemanes como: Lessing, Hauptmann y Kleist.

que en México encajó a la perfección en ese momento, debido a la situación política; en Alemania el abuso de poder existe, pero tal vez no se da con tanta frecuencia como en México. Lukács comenta: “Der Zerbrochne Krug”<sup>15</sup>, no es más que un mero episodio, una autodemostación de su capacidad artística y creadora, a raíz del trágico fracaso de su obra “Guiscard”. (1970:41)

La traducción de Michael Vetter está apegada al original. Probablemente los motivos principales por los cuales Kleist no tuvo éxito antes en México fue debido al propio desconocimiento del alemán y a la imposibilidad de traducir sus obras, esto se puede entender muy bien, ya que Kleist fue un autor difícil de traducir, por la forma complicada en la que escribía. Con respecto a la recepción, uno de los planteamientos de Wolfgang Iser, que me parece interesante mencionar. Iser deja entrever el límite de interpretaciones que un texto ofrece a cada lector/espectador (tomando en cuenta que en este caso se habla de una obra de teatro).<sup>16</sup> Esta puesta en escena fue quizá la que más llamó la atención en el público no sólo mexicano sino también extranjero que radica en nuestro país.

Según Iser: “Los textos deben otorgar un margen de posibilidades de actualización, pues siempre han sido entendidos de una manera un poco diferente, en tiempos diferentes y por diversos lectores” (Rall, 2001:101). La interpretación y recepción del público mexicano a esta obra fue evidentemente distinta a la que obtuvo en Alemania decimonónica, el horizonte de expectativas del público nacional se vio completado debido a la similitud de una problemática ya conocida: la de la corrupción.

---

<sup>15</sup> El comentario de Lukács es acertado. Esta comedia es al parecer totalmente distinta del resto de la producción, en Alemania ha habido muchas puestas en escena de esta obra, así también, en países como España y México.

<sup>16</sup> Con respecto a éste planteamiento de Iser, queda claro que la recepción de *El cántaro roto* fue percibida en México de diferente manera, a la recepción en Alemania.

En el siglo XIX, cuando se presentó *El cántaro roto* en Alemania, la puesta en escena fue un fracaso; los alemanes la rechazaron quizá porque la obra no tenía ningún mensaje positivo, sino más bien criticaba la impartición de justicia en la Prusia de entonces. Lo que a Goethe le parecía “una escena de tabernas demasiado larga” al público mexicano terminó por cautivarlo. La gente quedó satisfecha con la puesta en escena.



### III ACOTAMIENTO A LA OBRA DE HEINRICH V. KLEIST

Heinrich von Kleist perteneció a un pequeño grupo de autores a los que suele ubicarse entre la época romántica y la clásica. Maria Guadalupe Martínez comenta: “En sus obras se puede ver por igual medida su influencia clasicista, así como su influencia romántica”.<sup>1</sup>

Werner P. Friedrich define estas dos corrientes de la siguiente manera:

El romanticismo alemán alcanza su mejor expresión en las producciones líricas. Es un movimiento irracional, imaginativo, colorido y fantástico.[...] El romanticismo fue emocional, subjetivo, extático, y temperamental, y se mostró dispuesto a volcar sus dolores y pasiones, sus alegrías y su desesperación. El clasicismo puede compararse con una estatua griega, plástica, concreta y lúcida.<sup>2</sup>

En lo personal y con respecto a *El cántaro roto* ubicaría a Kleist en la época romántica; debido a que la obra que se analiza en este ensayo tiene más bien características románticas porque la trama no es del todo clara, las dudas permanecen hasta el fin, el uso del lenguaje es más moderno y por sus temas escabrosos. Las características de la época clásica: trama clara y precisa, mantiene las tres unidades aristotélicas espacio, tiempo y lugar. Otras obras del autor como: *Anfitrión* y *Pentesilea* se acoplan más a la época clásica. Con *Pentesilea* reúne las características del de los dos periodos: clasicista y romántico.

Heinrich von Kleist es un autor que no sólo abarcó el género literario dramático, sino también el narrativo. Entre su narrativa se encuentran: *Die Familie Schroffenstein*, *Michael Kohlhaas*, *Die Marquise von O.*, *Das Erdbeben in Chile*, *Das Bettelweib von Locarno* y *Die Verlobung in St. Domingo*. Entre sus dramas están: *Amphitryon*,

---

<sup>1</sup> Citado por Maria Guadalupe Martínez en *El Sueño como marco de la crítica social y la denuncia de la sexualidad reprimida en tres obras de Heinrich von Kleist*. 2003:25

<sup>2</sup> Werner P. Friedrich:1973:130

*Penthesilea, Der zerbrochne Krug, Das Käthchen von Heilbronn, Die Hermannsschlacht, Prinz Friedrich von Homburg.*

Aparte de estas obras, también hizo algunos escritos sobre política, y poemas como: *Der höhere Frieden*.<sup>3</sup> Heinrich von Kleist es un personaje que viajó y vivió en diferentes países, recorrió Austria, Suiza y Francia; y en ninguno de estos lugares se sintió a gusto. Tuvo una vida corta y trágica, no encajó en su época y recibió muchas críticas de sus contemporáneos debido no sólo a su forma de escribir, sino también por su manera de actuar, ésto tal vez por las fuertes y constantes depresiones<sup>4</sup> que padeció.

Kleist fue un autor que luchó para poder llegar a ser reconocido; a los 21 años se trazó un plan de vida que jamás logró realizar. Este plan lo desarrolló en un breve texto que título: Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu geniessen.<sup>5</sup> (Hohoff, 2002:12)

En el corto tiempo que vivió tuvo decepciones de todo orden, sobre todo en el aspecto literario. Incluso el mismo Goethe apuntó que “aborrecía el arte de Kleist” (Modern, 1986: 52). Probablemente Goethe se expresaba así de Kleist porque no le agradaba su forma de escribir, las obras le parecían del todo excesivas para su tiempo. Estos rechazos que padeció Kleist lo afectaron demasiado y fueron, sin lugar a dudas, algunos de los motivos para sus frustraciones.

---

<sup>3</sup> *La Familia Schroffenstein* (1803), *Michael Kohlhaas* (1810), *La Marquesa de O.* (1810), *El terremoto en Chile* (1810), *La Mendiga de Locarno* (1810), *Los esponsales de Santo domingo* (1811), dramas: *Anfitrión* (1807), *Penthesilea* (1808), *El cántaro roto* (1808), *Catalina de Heilbronn* (1808), *La batalla de Arminio*, (1808) *El príncipe de Homburgo* (1811), y por último *La paz superior* (1792-93).

<sup>4</sup> Las historias literarias y los distintos análisis biográficos consultados, manejan por lo común la idea de que Heinrich von Kleist era un depresivo, situación, que a decir de los estudiosos de su obra, influyó en su destino suicida.

<sup>5</sup> El plan es encontrar el camino seguro hacia la felicidad, y disfrutarlo con tranquilidad incluso en las mayores contrariedades de la vida.

Modern, por su parte, opina: que obras cómo *Der zerbrochne Krug* y *Der Prinz von Homburg* (*El príncipe de Homburgo*) fueron “un fracaso” mediático (1961: 184). Así, a lo largo de su vida, Kleist padeció de constantes depresiones y esto, al lado del rechazo de autores de su época, pudieron ser las causas principales que hicieron que terminara con su vida. En este sentido Modern afirma: “En 1810 publica con la colaboración de su amigo Adam Müller, político y publicista, *Die Berliner Abendblätter* (*Diario vespertino berlinés*), que tampoco es un éxito. Con la conciencia de que todas las puertas le han sido cerradas, se dio un tiro en Wannsee, cerca de Berlín, el 21 de noviembre de 1811” (1961: 189). Tal vez la actitud de Kleist se debe a tantos cambios que estaba viviendo en esa época; primeramente la Revolución Francesa y posteriormente el final del antiguo régimen. Kleist se exigió mucho, era una persona muy orgullosa y luchaba por ser reconocido, sobre todo como escritor. Kleist era muy perseverante, desafortunadamente no pudo alcanzar el éxito, que deseaba. Por ejemplo, una vez que concluyó su obra *Hermannsschlacht*, trató de llevarla a escena, pero los intentos fueron inútiles.<sup>6</sup> Así, decidió traspasar las fronteras de Prusia y se dirigió a Sajonia. Un tercer país en que la suerte resultó adversa para *Hermannsschlacht* fue Austria.

Kleist muestra en sus obras gran parte de su carácter; esto lo podemos ver en *Michael Kohlhaas*. Kleist se refleja en Kohlhaas, quién hace hasta lo imposible para que le hagan justicia porque le quitaron sus caballos. En forma similar Kleist luchó para llegar a ser reconocido dentro y fuera de su país; desafortunadamente su reconocimiento llegó un par de años después de su muerte. Este reconocimiento no se dio tanto por su talento artístico, sino más bien porque fue un autor suicida.

---

<sup>6</sup> Distintos análisis acerca de su biografía comentan que: *Guiskard* como las demás obras fueron un fracaso. A esto se debieron las depresiones de Kleist, por eso tomo la decisión de destruir parte de su obra como la de

## El Kleist dramático

Heinrich von Kleist abarcó varios géneros; en el dramático llegó a ser tan importante como otros autores de su época: Schiller y Goethe sólo por mencionar algunos. Lukács comenta: “El drama de Kleist, sobre todo, se convierte en un verdadero modelo, situándose cada vez con más fuerza por encima del de Schiller” (1970: 17). Gundolf llega a referirse a Kleist presentándolo como el más representativo autor dramático alemán. Sin lugar a dudas, Kleist es un dramaturgo de nacimiento, “un poeta convertido originariamente en dramaturgo por la fuerza misma de sus más arraigados instintos, y no como Lessing, Goethe o Schiller” (Lukács, 1970: 17).

Los dramas de Kleist siempre se caracterizan por presentar argumentos simétricos, llenos de casualidades, errores, situaciones absurdas, irreales, no tienen relación con la medida y, además siempre se resuelven con la aparición de la fatalidad. Entre sus obras teatrales más importantes se encuentran la tragedia *La familia Schroffenstein* (1803), éste fue el primer drama que escribió Kleist.

El nombre de este drama fue primero “*Die Familie Ghonorez, und der Schauplatz in Spanien.*”<sup>7</sup> (Hohoff,2002:33) La obra narra el odio entre dos familias en España que llegan a destruirse entre sí. “Entre este drama y *Romeo y Julieta* de Shakespeare existe un parecido. Y es precisamente este parentesco temático el factor más adecuado para eliminar la originalidad de la concepción kleistiana. Ya en la propia trama de la acción destaca esta diferencia” (Lukács, 1970:25).

---

Guiskard.

<sup>7</sup> *La familia Ghonorez* y la trama se sitúa en España.

A Lukács le parecía que esta obra era una forma artística madura y de contornos perfectamente definidos.

*Anfitrión* (1807) es otra de las obras de Kleist que tuvo cierta importancia para la historia del drama alemán. En el año 1807, en que se publica *Anfitrión*, Kleist finaliza *Pentesilea*. “*Anfitrión*, escrita en Königsberg, es una comedia sobre el viejo tema que trataron, entre otros, Plauto y Molière. Pero Kleist reviste la obra de una seriedad que lleva el juego al borde de lo trágico, en esa aparente incertidumbre de Alcmena al saber que ha recibido a Júpiter en lugar del legítimo marido”. (Modern, 1961: 185)

*Der zerbrochne Krug* (1808) se acerca al drama popular. Se refiere a un juez (Adán). Una noche, Adán se sube por las rejas, se mete por la ventana a la habitación de una chica y tira un jarrón. Todos se despiertan; Adán huye, pero pierde la peluca. La chica y su madre se presentan en la corte para denunciar el caso, y Adán es a la vez el juez y el acusado. Él mismo se pierde y es descubierto. Esta fue una de las obras más denostadas en Alemania. Esto se debe quizá a que las obras kleistianas no estaban acorde a los márgenes de la sociedad alemana de principios del siglo XIX.

*Pentesilea* (1806-07) es considerado uno de los dramas más importantes de Kleist por el contenido y el lenguaje que en él utilizó. La obra nos narra el enfrentamiento entre Pentesilea, reina de las Amazonas, y Aquiles, el héroe griego, en la guerra de Troya. La lucha deriva pronto en una pasión amorosa irrefrenable. Pero el destino no parece sonreír a los enamorados: una serie de desdichadas casualidades impedirán la felicidad de los dos.

En su momento, la obra no fue bien recibida por algunos autores, como Goethe, quien opinaba:

Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, dass ich mir Zeit nehmen muss, mich in beiden zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser man schwiege gar) daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.<sup>8</sup> (Kleist, 1990:411)

Aunque Goethe no admiraba su obra, Kleist estaba muy orgulloso de ella, en su producción había mucho de su propio interior, pues él mismo decía: “Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin.., der ganze Schmerz zu gleich und Glanz meiner Seele.”<sup>9</sup> (Hohoff, 2002:87)

Es muy raro que en los dramas de Kleist haya un final feliz; la única obra que acaba así es *Catalina de Heilbronn* (1808). Drama romántico –amores, paisaje romántico, criptas y castillos–. Käthchen, una joven sencilla con mucho orgullo, se enamora de un joven de la nobleza y terminan casándose. Propios del cuento son también los contrastes con los que trabaja Kleist, la oposición entre el bien (Käthchen) y el mal (Kunigunde), que incluso conllevan belleza en el caso del bien, fealdad en el del mal.<sup>10</sup> Quienes triunfan son los que luchan con toda la fuerza para armonizar esas dos posturas. Carmen Villasante comenta que en ese drama se percibe el romanticismo en forma grandiosa y resplandeciente.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Todavía no puedo hacer amistad con *Pentesilea*. Es de una género tan raro y se mueve en una región tan ajena, que debo tomarme tiempo para encontrarme en ambos. Además, permítanme decir (ya que si no debiera uno ser sincero, sería mejor callarse por completo), que me entristece y preocupa ver hombres jóvenes de espíritu y talento, que esperan un teatro por venir.

<sup>9</sup> Es verdad, ahí me encuentro con todo mi ser, todo el dolor y esplendor de mi alma. (la traducción es mía)

<sup>10</sup> *Ibid*; p. 209

<sup>11</sup> Carmen Bravo Villasante, *La Marquesa de O.. y otros cuentos*, p. 9.

A raíz de su lucha contra la Francia napoleónica, en Kleist despertó nuevamente el sentimiento patriótico. La libertad de un pueblo es el tema de su obra. *La batalla de Arminio* (1808). En ella se retrata a un héroe popular, histórico, un personaje malvado, astuto y sin escrúpulos cuando se trata de la liberación o salvación de su pueblo. “Esta es la obra menos valiosa de Kleist”, asegura Modern (1961:187). En este drama, Arminio trata de incitar al pueblo a un levantamiento contra el opresor romano.

Lukács opina: “*Hermannsschlacht* (o *Arminio*) todavía es, realmente, un drama del viejo tipo kleistiano, en el que, sin embargo, la pasión del protagonista ha adquirido ya un contenido nacional objetivo: la liberación de Germania del yugo de los romanos”. Este drama quizá no fue suficientemente valorado en su época.

*El príncipe de Homburgo* (1810) Helmut Sembdner aclara que: *Prinz Friedrich von Homburg* das letzte Werk des Dichters, und welches hier mit *Hermannsschlacht* zum erstenmal in Druck erscheint.<sup>12</sup> (Sembdner, 1977:512) Al respecto Sybil Wagener comenta: *Prinz Friedrich von Homburg* wurde zu Kleists Lebzeiten weder gedruckt noch gespielt.<sup>13</sup> (Wagener, 2003:114) es “Una obra maestra, quizás la más perfecta de las obras de Kleist” (Modern, 1961:183). Se trata de una producción importante por tener raíz patriótica.

Entre otros de los dramas de Kleist se encuentra *Robert Guiskard*, cuyo grandioso plan hace que la obra aumente constantemente de volumen, pero Kleist jamás pudo concluirarla, así que mejor decidió arrojarla al fuego. Esto quizá, se debió a que no logró el resultado que él deseaba, lo que es típico de Kleist.

---

<sup>12</sup> *El príncipe de Homburgo* fue la última obra que escribió el poeta, la cual apareció por primera vez impresa junto con *El Hermannsschlacht*.

<sup>13</sup> *El príncipe de Homburgo* no fue impresa, ni llevada a escena en vida de Kleist

## La obra narrativa de Kleist

Kleist escribe o bien narraciones breves, o *Erzählungen* y *Novelle*; sus narraciones también son importantes, tanto, que se le considera como el gran autor de *Novelle* del siglo XIX.

La *Novelle* es un género de prosa, pero muy dramático. Es una estructura basada en un suceso inesperado que desestabiliza y crea un conflicto.

El término *Novelle*, como denominación genérica, empieza a ser utilizado por Wieland y los románticos a comienzos del siglo XIX para determinados textos narrativos, dando lugar además a las primeras reflexiones teóricas sobre sus rasgos distintivos. El concepto de *Novelle* se va configurando, así, como una narración de mediana extensión, de carácter realista, sobre un acontecimiento sorprendente y novedoso, con una estructura piramidal cercana al drama por su peripecia o punto de inflexión, en el que se produce un giro inesperado del acontecer. Cuando Kleist publica su obra narrativa, el concepto de *Novelle* no estaba fijado teóricamente, y mucho menos en la práctica; se usaron entonces de manera indistinta los términos *Novelle*, narración o cuadro. El primer volumen de narraciones de Kleist se da a conocer en 1810 y contiene dos relatos ya publicados, *El terremoto de Chile* (1807) y *La Marquesa de O...* (1808).

Las narraciones de Kleist varían en cuanto a extensión; la mayor es *Michael Kohlhaas* (1810). Es, a caso, la obra más representativa de Heinrich von Kleist, pues en ella aparecen los fantasmas interiores que atormentaron su breve pero productiva existencia. *Michael Kohlhaas* narra la historia de un tratante de caballos que sufre el abuso de un potentado sajón cuando trata de atravesar los dominios de éste para vender sus



animales en Dresden; el noble le arrebató sus caballos, le hace quedar en ridículo sin reparos y le obliga a firmar unos documentos inexistentes para poder recuperarlos.

Kohlhaas, rechazado por la administración sajona, y tras intentar por otros medios legales recuperar lo que es suyo, decide hacerse justicia por su propia mano y enfrentarse al noble, Wenzel von Tronka, así que reúne un ejército de maleantes que arrasan con iglesias, violan mujeres y roban. Kohlhaas se vuelve un delincuente. Los hechos llegan al oído del Emperador.

El Príncipe Elector de Sajonia toma cartas en el asunto e invita al tratante a rendirse, prometiéndole justicia, efectivamente le devuelven los caballos, pero se le condena a muerte por haber arrasado las posesiones de Tronka.

La obra más breve de Kleist es *La mendiga de Locarno* (1810). Es muy posible que Kleist hiciera su mayor experimento narrativo en esta obra, ya que consigue que el narrador no intervenga en modo alguno; la obra, además de corta se hace misteriosa y complicada, y es llevada hasta los límites más exagerados. Pocas veces se podrá encontrar un relato en que, como en esta obra, se combinen brevedad, concisión extrema del narrador y simplicidad del hecho narrado, todo para obtener un resultado escalofriante.

Entre otras de sus narraciones se encuentra: *La Marquesa de O...* (1810) Esta narración nos cuenta la historia de una marquesa viuda que, tres años después de perder a su marido, queda embarazada. Ella desconoce quién es el padre, no porque haya tenido varios amantes, sino porque asegura haber permanecido pura e inocente desde que enviudó. Ese hijo que espera es producto de una violación por parte del Conde.

Otra de sus narraciones es *El terremoto en Chile* (1810). Esta obra es una historia de amor ambientada en 1647, cuando la ciudad de Santiago queda arrasada por un terrible sismo.

*Los esponsales de Santo Domingo* (1810). La trama se lleva a cabo en la isla de Puerto Príncipe (Haití). Trata sobre los enfrentamientos entre negros y blancos que tiñen de sangre toda la isla. Es una versión más de la eterna tragedia shakespeariana de dos amantes separados por una barrera; en este caso, la raza.

*Santa Cecilia*, leyenda ambientada en el conflicto de religiones que tuvo lugar en Holanda, nos muestra, una vez más, que la música amansa a las fieras.

En resumen, se trata de un gran exponente del romanticismo y clasicismo: tragedias, dramas y el gusto por el pasado.

¿Qué caracteriza a estas obras kleistianas de corto aliento? Lo escabroso de sus temas, la orfandad del lector ante los hechos, el moderno estilo narrativo y, quizá lo más importante: todas ellas son llevadas hasta el límite, por lo que el final no siempre es el menos doloroso.

#### IV TRADUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE KLEIST EN MÉXICO

Para interpretar la opinión generalizada con respecto a la recepción del teatro de Kleist y de su persona en México, lo mejor es reproducir el comentario del crítico José Rafael Calva Pratt: “Kleist se proyecta cual debe ser –como una de las cumbres del romanticismo alemán”.<sup>1</sup> Kleist ha sido uno de los románticos más traducidos en México, en comparación con algunos otros autores de su época, como Novalis y Brentano.

No son muchas las traducciones de las obras de Kleist que existen en México, y las que hay son españolas y argentinas. En algunas de ellas encontramos, además, prólogos e introducciones que, unidos a otros datos del paratexto y al medio editorial empleado, arrojan luz adicional sobre la recepción del escritor.

En castellano, la difusión de la obra de Kleist no ha sido precisamente amplia, ni fructífera, algo que puede explicarse, parcialmente, por la historia de las relaciones entre México y Alemania, mismas que apenas hace un par de años empezaron a intensificarse. La primera traducción que aparece al castellano en México y Argentina de una obra de Kleist se debe a Felipe González Vicen y a la editorial Espasa-Calpe, quienes en 1948 publican una primera edición de *Michael Kohlhaas*.

Transcurrieron algunos años antes de que en castellano volviera a aparecer otra traducción de una obra suya. Esta vez sería una edición argentina, editada en el año 1954 por Macland SRL, de la obra *Pentesilea*, con una traducción de Alberto Luis Bixio. La diferencia entre una traducción y otra al castellano sería de 15 años.

En 1969, Carmen Bravo Villasante publicó la traducción de *La marquesa de O... y otros cuentos*, en la editorial Alianza de Madrid, edición reeditada en 1981 y,

posteriormente, en 1992. Esta vez sólo transcurrirían cuatro años para que se editara otra de las traducciones de obras de Kleist. En 1973, la editorial española Labor publicó *Pentesilea, El cántaro roto y El príncipe de Homburgo*.

En 1988 aparecen dos traducciones más, la primera *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, una traducción española de la editorial Hiperión, que se debe a Jorge Riechmann. Las siguientes serían *Pentesilea, Anfitrión y El príncipe de Homburgo*, de Ediciones Nueva Visión, traducidas por José María Coco Ferraris. La década de los noventa fue sin duda más importante para la recepción de Kleist en México.

Salieron a la luz nuevas traducciones, además fue la década en que tanto la obra como la figura de Kleist se arraigaron mucho más en el mundo cultural mexicano. En 1996 se presentó en México *El cántaro roto* con un gran éxito, y fue éste un puente para acercarse más a este autor a través de sus obras.

En 1992 hay una reimpresión de *La Marquesa de O... y otros cuentos*, en 1993 aparece *Michael Kohlhaas y otras narraciones* por la Editorial mexicana Porrúa, con un total de 3000 ejemplares. Para 1999, Cátedra publicó la traducción de *Narraciones (Erzählungen)*, una edición de Ana Pérez con la traducción de Yolanda Mateos. No será sino hasta noviembre de 2001 cuando la editorial siglo XXI edita la obra *Michael Kohlhaas* con un total de 2000 ejemplares, y finalmente en 2006 Nórdica Libros presenta una traducción más de *Michael Kohlhaas* realizada por Javier Orduña; ésta fue una de las últimas obras que han aparecido hasta ahora en México.

---

<sup>1</sup> *Uno más uno*, 7 de noviembre de 1996.

En cuanto a la obra dramática, existe en México sólo una traducción argentina en la Biblioteca Central de la UNAM. Entre las obras que han gozado de la preferencia de los traductores se encuentran –al menos a juzgar por el número de ediciones publicadas– *Michael Kohlhaas* y *El cántaro roto*.

Adicionalmente, hay que señalar las tesis de licenciatura que guarda la Biblioteca Samuel Ramos en la Facultad de Filosofía y Letras, entre las que se encuentran varios trabajos sobre la obra de Kleist.

El primero es de 1999 y fue escrito por Susy Rodríguez Moreno (42 cuartillas) con el tema: *Lo apolíneo y lo diónisiaco en Penteselea de Heinrich von Kleist*. Posteriormente, en 2003, María Guadalupe Martínez Castañeira desarrolló en 81 páginas la tesina *El Sueño como marco de la crítica social y la denuncia de la sexualidad reprimida en tres obras de Heinrich von Kleist*, también presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Finalmente, en el año 2006, Perla Fernández escribiría: *El surgimiento del nacionalismo alemán y la obra Hermannsschlacht de Heinrich von Kleist*. Todas estas tesis se presentaron para obtener el título de licenciatura en Letras Alemanas.

## Kleist en México, puestas en escena

¿Qué tan estimadas son las obras de Kleist en México? Responder a esta pregunta representa trazar una línea de investigación interesante. En México ha habido únicamente tres montajes de las obras de Heinrich von Kleist. En las representaciones teatrales del autor en México lo que se manifiesta no es sólo la biografía de Kleist, sino también su obra, sobre todo, su adaptación a la cultura mexicana.

Antes de 1996 hubo en México dos puestas en escena de dramas kleistianos. La primera de ellas fue en 1976: *El príncipe de Homburgo*, bajo la dirección de Julio Castillo, presentada en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la actuación de Luis de Tavira, entre otros. Precisamente este actor y director montó en escena doce años después la obra *La pasión de Penteseilea*, estrenada exactamente el 21 de abril de 1988 en el CUT, y que fue definida como un “poema espectacular”. Esta obra se caracteriza por una complejísima estructura y una pluralidad enorme de intertextos y de códigos.

De Tavira toma como punto de partida la tragedia romántica de Kleist *Pentesilea* (1806-1808) para hacer su propio poema espectacular y dramático, y no una puesta en escena postmoderna del drama de Kleist. Este espectáculo es, por un lado, una interpretación no sólo de Kleist, sino de diversas versiones del tema de la relación entre Penteseilea y Aquiles, conectado con momentos y motivos bélicos, tales como las guerras napoleónicas, ametralladoras, bombas atómicas, etcétera. Los personajes son una mezcla de figuras míticas antiguas y personajes reales contemporáneos.

*El cántaro roto* es la puesta en escena más reciente y la que causó más polémica no sólo entre el público, sino entre los traductores. Esta obra se estrenó en el Festival Cervantino de Guanajuato en 1996. Realmente fue un éxito rotundo, tanto, que el teatro estuvo lleno. La puesta en escena corrió a cargo del dramaturgo alemán Harald Clement.

## V ANÁLISIS DEL TEXTO Y LAS TRADUCCIONES DE *EL CÁNTARO ROTO*

### La obra

Kleist escribió originariamente la obra en verso blanco (*Blankvers*), muy similar al lenguaje shakespeariano; en español, la obra se tradujo a un lenguaje en prosa claro y directo.

Harald Clement comenta sobre las dificultades que debió sortear: “abordar un escritor del pasado, como Kleist, es mucho más difícil porque es la transición de dos etapas. En primer lugar del pasado al presente, y en segundo, del país donde fue escrito al país donde se está presentando”.<sup>1</sup> Por otra parte, en una entrevista que concedió al periódico nacional *La Jornada*, afirma que: “La esencia del teatro no es emocionar sino comunicar”.<sup>2</sup> La frase fue muy acertada, pues la puesta en escena de *El Cántaro roto* logró comunicar a un auditorio lo que acontece en el mundo. Esta es una obra que tiene una parte muy universal, con temas generales: ¿qué sucede con el ser humano y con la humanidad? y, por otra parte, otras de actualidad, como la corrupción y el acoso sexual, asuntos que aparecen en los periódicos de hoy y están planteados en esta comedia. La obra traspasa los límites del tiempo y esta vigente como cuando fue creada.

Fernando de Ita comenta en el periódico *Reforma*: “Como otras grandes obras, la historia de *El cántaro roto* es tan simple que asombra lo que logra hacer con ella el señor Kleist en cuanto a mostrar la tramposa condición humana se refiere”.<sup>3</sup> Antes de la presentación de la obra, la actriz Ofelia Medina dijo a los medios que: “La pieza de von Kleist, además de abordar un tema universal como es el relato bíblico de Adán y Eva, está

---

<sup>1</sup> *El Nacional*, 8 de septiembre de 1996.

<sup>2</sup> *La Jornada*, 1996: 30

muy relacionada con nuestro país, alude al mito de “la chingada”, en México es una gran tragedia, una gran transgresión, que una mujer permita que se le chingue su cantarito.”<sup>4</sup>

Silvia Ruano escribió en el periódico *El Norte*, que el “cántaro” le encanta [al público]. “Cuando todo está en su sitio el resultado es impecable y un claro ejemplo fue el montaje de *El cántaro roto*, que la Compañía Nacional de Teatro presentó el martes por la noche en la Muestra Nacional de Teatro”.<sup>5</sup>

Los comentarios hablan por sí solos, por eso, vale agregar aún lo que en el periódico *El Día* escribe Alejandro Laborie con letras grandes en la página cultural: “Humor fino, sutil e inteligente en la puesta en escena *El Cántaro roto*”.<sup>6</sup> Los actores estaban muy contentos con su trabajo en la obra; Pilar Sosa y Daniel Jiménez Cacho comentaron: “La obra enriquece el trabajo actoral”. Diego Luna, quien también participó en la obra, apunta que fue una experiencia muy agradable. (*Excelsior*, 1996:24)

## El director

Invitado a participar en el XXIV Festival Internacional Cervantino (FIC), en el periódico *El Nacional* “Clement se confiesa sumamente satisfecho por estar creando al lado de amigos que adora, como Ofelia Medina, Jorge Luna y todos los que integran el reparto de *El cántaro roto*”.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> *Reforma*, 1996:26.

<sup>4</sup> *El universal*, 1996: 31.

<sup>5</sup> *El Norte*, 7 de noviembre, 1996.

<sup>6</sup> *El Día*, 12 de octubre, 1996.

<sup>7</sup> *El Nacional*, 8 de septiembre de 1996.



Harald Clement es una persona con experiencia formado teatralmente en Munich, donde reside. Su experiencia se basa en trabajos escénicos en el Schillertheater de Berlín (donde fue premiado por la academia de esa ciudad). En el periódico *Reforma* del 8 de diciembre de 1996, Fernando de Ita comenta acerca del director: “Lo interesante de la puesta en escena de *El cántaro roto*, es que es dirigida por un alemán de reconocido prestigio”.<sup>8</sup> Harald Clement “es un hombre sencillo y afable”,<sup>9</sup> como lo caracteriza Elsa Gómez del periódico *El Nacional*. Para Harald Clement no fue fácil adaptar la obra *El cántaro roto*. Fernando de Ita, del periódico *Reforma*, comenta: “En la práctica, la teoría de que mucha gente talentosa debe producir una obra de primer orden, fue puesta a prueba por la diferencia idiomática y cultural del director y la composición heterogénea del elenco”.<sup>10</sup>

Fernando de Ita comenta también, con respecto al director: “Sé de muy buena fuente que el director alemán perdió el sueño por varios días, y no había modo que los actores mexicanos entendieran que el teatro formal también debe hacerse con emociones genuinas, no sólo como partituras de tonos, poses y gestos.”<sup>11</sup> Hay quienes opinan, que Harald Clement es lo máximo y que tiene una gran experiencia como director. Gérald Huillier Legendre, del periódico *Uno más uno*, considera que:

Harald Clement, a través de su puesta en escena, se muestra profundo conocedor del ritmo, cadencia y desplazamientos en los que se cimentan los movimientos actorales. Una gran prolijidad al pergeñar el trazo escénico suprime de cuajo lo superfluo reforzando así la claridad y contundencia de la anécdota temática. El espacio prácticamente vacío es un reto que gustosamente acepta Clement toda vez

---

<sup>8</sup> *Reforma* 8 de diciembre de 1996.

<sup>9</sup> *Ibid*, 1996

<sup>10</sup> *Ibid*, 1996

<sup>11</sup> *Ibid*, 1996.

que la puesta en práctica de sus numerosos conocimientos, lo transformara en un lugar plurifuncional y mágico.<sup>12</sup>

Así como hubo comentarios halagadores para el director, hay otros desfavorables, como el de Sergio Zurita, quien detectó algunos errores en la puesta en escena, “Primer error: Clement ubica la obra en México, haciendo referencias al [sureste] como [zona de conflicto], obviando la vigencia del texto. Segundo error: elegir a Ofelia Medina como a la mujer a quien se le rompe el cántaro del título”.<sup>13</sup>

Con una cita de Mario Saavedra, de la revista *Siempre*, quiero concluir lo que se dijo acerca del director: “Un trabajo espléndido y revelador por donde se le vea, este experto director alemán ha afinado buena parte de su interés en una lectura prudente y comprometida del original decimonónico”.<sup>14</sup> A pesar de las diferencias culturales e idiomáticas, a mi parecer, la dirección de Clement fue muy acertada, ya que con esta obra alude, en cierto modo, a los problemas sociales de México en ese momento.

## Comentarios positivos sobre los artistas

Sergio Bustamante, Ofelia Medina y Daniel Giménez Cacho lograron que el público riera de principio a fin. Sergio Bustamante estuvo poco menos que espléndido, y sólo su calidad interpretativa, su experiencia y el dominio del escenario le permitieron sacar adelante un personaje difícil de caracterizar; maneja acertadamente el humor fino del juez corrupto y abusador que interpreta.

---

<sup>12</sup> *Uno más uno*, 8 de noviembre de 1996.

<sup>13</sup> *El Economista*, 1 de noviembre, 1996.

<sup>14</sup> *Siempre*, 7 de noviembre, 1996.

Otra destacada actuación es la de Ofelia Medina, pues esta actriz se identifica plenamente con su personaje: una luchadora en contra de la injusticia. A pesar de llevar papeles pequeños, Pilar Souza y Armando Ramírez demuestran que el teatro por esencia es actuación y que hay papeles pequeños pero actores grandes.

Los comentarios de algunos periodistas acerca de los actores, son en su mayoría, positivos.

El juez Adán (Sergio Bustamante) explota su faceta cómica y picaresca que se refuerza con una leve renguera en su pierna. Ofelia Medina como Martha convence por los diferentes tonos con los que expresa en sus alegatos su pequeño drama. Las sirvientas (Norma Angélica e Iliana Guevara) con sus gestos y miradas elocuentes resultan divertidas en esta burda complicidad. Daniel Giménez Cacho, de aspecto calculador y frío, se desenvuelve con la elegancia propia de los de su clase. Pilar Souza (Epifanía) es graciosa como testigo, y enternece por lo obvio e inocente de su relato. El consejero de Justicia representa en esta comedia costumbrista la sensatez y la ilustración que se asoma debajo de sus gafas. Los jóvenes actores Diego Luna y Flor Edwarda Alcántara Gurrola cumplen con buen desempeño lo que se les pide. El resto del elenco con actuaciones secundarias responden correctamente a los lineamientos del director alemán Harald Clement.<sup>15</sup>

Para la mayoría de los críticos, el actor que se llevó la noche fue Sergio Bustamante. Los comentarios de su participación en la obra *El cántaro roto* fueron muy positivos; Fernando de Ita comenta:

En Sergio Bustamante hallamos a un actor en el sentido más hondo de la palabra, en su sentido más extenso; con un artista, con un hombre que piensa, bebe, vive, y mira el mundo como actor. A mí me tocó una regia actuación de Sergio Bustamante, con el despliegue de sus mejores facultades: atento al tono general de la comedia, sin desbordar los límites artísticos del personaje; con las intenciones justas, los gestos

---

<sup>15</sup> *Reforma*, 1 de noviembre, 1996.

exactos, la emoción precisa, los movimientos adecuados, los silencios cargados de palabras, las palabras cargadas de silencios; en suma, un deleite de juez, un hombre en la frontera precisa entre el bien y el mal; un comediante por quien lanzamos el sombrero al cielo.<sup>16</sup>

Con respecto a la actriz Ofelia Medina, Alejandro Laborie afirma: “destacada actuación en *El cántaro roto* es la de Ofelia Medina, más cuando su personaje se identifica plenamente con su forma de ser: una luchadora en contra de las injusticias. Ella no necesita mejores calificativos, su trabajo habla por sí mismo”.<sup>17</sup> Victor Hugo Rascón Banda, de la revista *Proceso*, comenta: “Una estupenda Ofelia Medina que comprueba que el teatro es el sitio donde reina, y se convierte una bella metáfora sobre la honestidad que prevalece en el alma de los pueblos”.<sup>18</sup> Para Sergio Zurita, del periódico *El economista*: “El primer acierto de Harald Clement en la puesta en escena fue la participación de Daniel Giménez Cacho, quien en vez de entrar a la competencia de chistoretos con Bustamante, se dedica a actuar, como si estuviera en una mejor obra”.<sup>19</sup> Zurita dice también de las actuaciones de los jóvenes Diego Luna y Flor Edwarda Gurrola: “Son el segundo y último acierto de la obra: sin ellos, la frescura en este montaje sería nula”.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> *Reforma*, 8 de diciembre, 1996.

<sup>17</sup> *El Día*, 12 de octubre, 1996.

<sup>18</sup> *Proceso*, 27 de octubre, 1996.

<sup>19</sup> *El Economista*, 1º de Noviembre de 1996.

<sup>20</sup> *Ibid.* 01 de noviembre, 1996.

## Comentarios negativos sobre los artistas

Así como hubo notas positivas acerca de los actores, también las hubo no tan agradables, algunas de ellas publicadas en el periódico *Reforma*. La actuación de Daniel Giménez Cacho, según Fernando de Ita, fue “el caso más singular, porque es un actor que da mucho de sí en cualquier papel, que se entrega y se compromete aun cuando le toca interpretar tal insulso como el del inspector de *El cántaro*. Para mi asombro, en la función mencionada no había nada de él en el escenario, sólo un actor medido y frío que cumplía un compromiso de trabajo.”<sup>21</sup> Al mismo tiempo, Victor Hugo Rascón comenta: “Algo pasa con el consejero Daniel Giménez Cacho, quien aparece frío, sin energía, como un espectador que no se involucra emocionalmente en el proceso.”<sup>22</sup> Fernando de Ita menciona: “Flor Edwarda Gurrola y Diego Luna dejan ver la inexperiencia de la juventud, nerviosismo, titubeos, miedo escénico, pero por momentos dan chispazos que les auguran posibilidades en este medio tan arduo.”<sup>23</sup>

Finalmente, Hector Maza Moreno apunta: “es una comedia de enredo convencional, no embona en el contexto general de una Muestra Nacional de Teatro, que pretende confrontar las formas de teatro características de cada región y como opciones de teatro no comercial.”<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid*, 8 de diciembre, 1996.

<sup>22</sup> *Ibid*, 27 de octubre, 1996.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *El Norte*, 21 de octubre, 1996: 28.

## Sobre el público

La mayoría de los comentarios son positivos. La puesta en escena tuvo éxito, tanto, que logró poner de pie al público que casi llenó el Teatro Principal en su presentación de estreno en el Festival Internacional Cervantino. El público estaba interesado por ver una obra diferente; apenas transcurrieron las primeras escenas, la comicidad de Sergio de Bustamante, en su papel de Adán, hizo olvidar a los espectadores el malestar que les produjo el que la función inició veinte minutos más tarde de lo previsto.

El 5 de noviembre en el Teatro Municipal de Monterrey, Nuevo León, la obra causó también impacto, tanto que:

La aglomeración a las puertas del Teatro Municipal José Calderón el día martes fue impresionante. La gente estaba ansiosa por ver *Cuarteto* o *El cántaro roto* en el teatro de la ciudad. Los organizadores intentan controlar a la gente para dejar pasar a los espectadores (sobre todo de la prensa) a ocupar el espacio disponible, mientras las personas se molestan y se niegan a hacer fila.<sup>25</sup>

Silvia Ruano, del periódico *El Norte*, hizo una investigación acerca de los comentarios del público sobre la puesta en escena de la obra *El Cántaro roto* en Monterrey. En calificación, el público le dio a la obra 9.1, y la asistencia aproximada fue de 380 espectadores por función.

La mayoría de los comentarios son positivos, Ruano misma comenta: “El público que asistió a la Gran Sala del Teatro de la Ciudad se identificó con la historia, rió a carcajada abierta y salió satisfecho”.<sup>26</sup> Otro comentario de Silvia Ruano del periódico *La*

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, 9 de noviembre, 1996.

<sup>26</sup> *El Norte*, 7 de noviembre, 1996

*Jornada*: “Carcajada a carcajada, el público permaneció en su asiento hasta el final, quizá sin darse cuenta que la puesta en escena duró poco más de dos horas”.<sup>27</sup>

## Sobre la escenografía

Alejandro Luna fue quien realizó la escenografía. En una entrevista publicada en el periódico *La crónica* mencionó que: “la ambientación de la obra se desarrolla en un medio rural campesino”.<sup>28</sup> De hecho, la mayor parte de la trama acontece en un almacén de granos muy parecido a la Alhóndiga de Granaditas en tiempos del cura Hidalgo. Luna afirmó también que: el diseño escenográfico es producto de su amistad de más de veinte años con Clement, “y de las discusiones sobre el trabajo, la vida y las experiencias compartidas”.<sup>29</sup>

La escenografía consiste en un cuarto en perspectiva, una especie de antesala construida de adobe y piedra: la casa del juez que se convierte en salón de audiencias.

Los comentarios acerca de la escenografía fueron, en su mayoría positivos; Silvia Ruano señala: “La escenografía de Alejandro Luna, que con telón abierto se pudo apreciar desde que el público comenzó a ocupar las butacas, encantó al público. Un amplio salón – tan largo como el fondo del teatro– con un portón al fondo, apenas perceptible entre la penumbra, paredes de ladrillo y una ventana por donde entraban los primeros rayos de un sol matinal.”<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> *La Jornada*, 8 de noviembre, 1996.

<sup>28</sup> *La Crónica*, 11 de octubre, 1996.

<sup>29</sup> *Ibid.* 11 de octubre de 1996.

<sup>30</sup> *El Norte*, 7 de noviembre de 1996.

## Traducciones de *El cántaro roto*

*El cántaro roto*, junto con *Michael Kohlhaas*, es la obra de von Kleist, más traducida al castellano. De *El cántaro roto* existen en México tres traducciones que varían completamente una de la otra.

Es interesante observar, ante todo, que en 1982 apareció una adaptación realizada por Emilio Rojas Hernández. Pero no fue sino hasta 13 años después, en 1995, cuando Juan Ramón Castillo presentó una traducción en la que el lenguaje es más coloquial. Para la puesta en escena del drama *El cántaro roto*, de 1996, se hicieron dos versiones nuevas, motivadas en parte por la variante del español que se habla en el país. Una de éstas fue la del dramaturgo Juan José Gurrola Iturriaga, y la otra la de Michael Vetter. Ambas son de 1996.

Con respecto a estas traducciones antes mencionadas, existen variantes. En la de Emilio Rojas hay 11 personajes, como en la obra original, pero la diferencia es que la trama no se lleva a cabo en un pueblo de Holanda, sino en un pueblo al sur de México.

La acción se desarrolla en Rayón, lugar situado en cualquier parte de la República mexicana. Esta adaptación de Rojas está muy mexicanizada, como se puede apreciar en los nombres de los personajes.

En la obra original los nombres son: Walter (juez de la localidad), Adam (juez del pueblo), Licht (secretario), Frau Marthe Rull, Eve (hija), Veit Tümpel (campesino), Ruprecht (hijo), Frau Brigitte, un sirviente, un alguacil y una criada. En la obra de Emilio Rojas el nombre del juez es Andrés Pérez; el del secretario Raúl González; el del secretario Licenciado Mendiola, sirvienta del Juez, Lucila; Licenciado Mendiola (representante del



Tribunal Superior de Justicia), el sargento Enríquez, la señora Marta Sánchez (querellante), Eva, su hija, el señor Marcial Ortiz, Pedro, su hijo y, por último, la señora Ana Garduño.

Por otra parte como muestra del lenguaje coloquial empleado por Juan Ramón Castillo obsérvense los siguientes fragmentos:

## Escena 1

(ADÁN SE ESTA VENDANDO UN TOBILLO)

L(ENTRANDO).- Ah, chingá (caramba) ¡Mira nada más! ¿Qué te pasó, Adán? ¡Te ves muy mal!

A.- Pues sí.... sólo se necesitan dos pies para tropezar, porque, en este piso ¿hay algo en que uno se atore? ¡No! Y, sin embargo, aquí me tropecé... como la piedra del escándalo, cada cual lleva su piedra en la cual darse un tropezón...

L.- ¡¿Apoco?! ¿Cada uno trae su piedra?

A.- Sí, en uno mismo.

L.- ¡Pendejadas! (tonterías)

A.- ¡¿Qué?¡<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Compárese con original en alemán:

Erster Auftritt

*Adam sitzt und verbindet sich ein Bein. Licht tritt auf.*

**Licht:**

Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam!

Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?

**Adam:**

Ja, seht. Zum Straucheln braucht's doch nichts, als Füße.

Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?

Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt

Den leid'gen Stein zum Anstoss in sich selbst.

**Licht:**

Nein, sagt mir, Freund! Den Stein trüg jeglicher- ?

**Adam:**

Ja, in sich selbst!

**Licht:**

Verflucht das!

**Adam:**

Was beliebt?

### Otra parte de la misma escena:

“L.- ¡Ah, no! Eres injusto con el derecho... el derecho es derecho, no chueco... por eso, el izquierdo anda por el camino chueco...

A.- ¡No jodas (no molestes) ¡los dos andan por el mismo camino...<sup>32</sup>”

En esta traducción se pueden ver algunas malas palabras que el traductor usa como parte de un lenguaje muy mexicanizado. A diferencia de de la versión de Rojas, Juan Ramón utiliza los nombres de la obra original, sólo que Rupert es para él Ruperto, y Brigitte, Brígida. La trama, al igual que en la obra original de Kleist, se desarrolla en la sala de audiencias de la aldea de Huisum, en los Países Bajos.

Como ya se mencionó, existen dos traducciones más: la del mexicano Juan José Gurrola y la del austríaco Michael Vetter. Acerca de estos dos textos surgió una gran polémica entre los traductores. En una carta dirigida a Sergio Vela, director del Festival Cervantino, Juan José Gurrola protesta debido a que se “escondió” el crédito de la traducción que realizó a la obra *El cántaro roto*, estrenada en dicho festival. En una entrevista que Gurrola concedió al periódico *Excelsior*, comenta: “Michael Vetter fue llamado a cotejar mi traducción, solamente. Jamás tradujo una sola palabra ya que recibía mi texto a máquina, debidamente corregido, sólo para cotejar algún error. Por amistad, por ingenuidad más bien, acepté que compartiera el crédito de traductor en el programa de

---

<sup>32</sup> Compárese con original en alemán: **Licht:**

Erlaubt! Da tut Ihr Euren Rechten Unrecht.

Der Rechte kann sich dieser – Wucht nicht rühmen,

Und wag sich eh'r aufs Schlüpfrige.

**Adam:**

Ach, was! Wo sich der eine hinwagt, folgt der andre.

mano. Eso es todo”.<sup>33</sup> Por lo que pude observar en estas dos traducciones, son idénticas en un ochenta por ciento, ahora se entiende el motivo. Los nombres de los personajes de las dos traducciones son los mismos. Adán (juez de la localidad), aparece como el secretario Lucio, además de Marta y, como hija, Eva. Como uno de los sirvientes aparece Propio, las dos criadas se llaman Chela y Margarita, Hermigio aparece como el Jefe del Distrito, Vito como el padre de Ruperto, y un alguacil.

La traducción se escribió en prosa; algunas de las expresiones son más coloquiales que en la traducción de Vetter, realmente las diferencias entre los dos textos son mínimas.

Compárese por ejemplo, la traducción de la primera escena en las dos versiones.

#### Traducción de Gurrola:

En la primera escena, Adán se está vendando un tobillo, sale Lucio.

**Lucio.-** ¡Qué barbaridad! ¡Mire nada más! ¿Qué le pasó, compadre Adán? ¡Qué mal se ve!

¡Tonterías!

**Adan.-** Pues sí... sólo se necesitan pies para tropezar. Porque en este piso, liso, ¿hay algo en dónde tropezarse? ¡No! Y sin embargo, aquí me tropecé... Como la piedra del escándalo, cada quien lleva su pinche piedra en la cual darse un tropezón.

#### Traducción de Vetter:

**Lucio.\_** ¡Qué partida le dieron, compadre Adan! ¡Mire nada más! ¿Dónde la fue a meter?

---

<sup>33</sup> *Excelsior*. 29 Octubre de 1999.

¡Ahora caigo!

**Adan.-** Ya ves, sólo se necesita pata para meterla. Porque usted dirá: ¿Para qué tanto brinco estando en el suelo tan parejo... sin embargo, ya ve... aquí mismo me tropecé. Parece que cada quien carga su propia piedra para darse un tropezón.

Como anteriormente se dijo, las dos traducciones son casi idénticas. En ellas se conserva, además de los nombres de los personajes, también el de los lugares donde se llevo a cabo la acción, que son los que Gurrola utilizó en la traducción. Como quiera que sea todas las versiones merecen un reconocimiento, por el simple hecho de traducir a un autor tan complicado en su forma de escribir.

Finalmente, ambas versiones son la misma, y constituyen la traducción más directa con respecto a la obra original de Kleist. La versión que se utilizó para la puesta en escena en el Festival Cervantino fue la de Michael Vetter.

## VI CONCLUSIÓN

En la primera parte del trabajo se comentó el por qué de la elección de la obra *El cántaro roto*, así como aspectos sobre la teoría de la recepción. En el segundo capítulo fue dedicado a aspectos bibliográficos, a fin de proporcionar a los lectores un panorama acerca de Heinrich von Kleist. Posteriormente se habló, en forma general, de las traducciones que existen en México de la obra kleistiana, así como de las puestas en escena de los tres únicos dramas presentados en México. Y finalmente se presentó un análisis de la obra *El cántaro roto*; éste es el corpus del trabajo.

El contexto cultural extranjero, desde el cual los lectores, directores, actores y espectadores mexicanos reciben la obra dramática de Kleist, instauro la distancia histórica y cultural necesaria para la realización de experimentos con sus piezas. En función de la aproximación de esta obra a la cultura mexicana, más que una deformación de la misma se realiza una “adaptación”; ese sería el término correcto para enfatizar el momento importante de la comunicación literaria.

Las interpretaciones del teatro de Kleist en México dan una idea de las posibilidades de utilización de una literatura determinada dentro de un contexto cultural extranjero. Existen varios factores de la cultura de origen, que determinan cuáles obras teatrales kleistianas se pueden transportar a la realidad mexicana, y cuándo pueden ser puestas en escena de manera más o menos fiel al original. De ahí que la obra de Kleist *El cántaro roto*, en tanto que contribuyó a presentar un cuadro de la situación social y cultural de México, fuera un éxito, a esto se sumó el hecho de que el traductor Michael Vetter y el

director Harald Clement mexicanizaron la obra y contaron con excelente desempeño de parte de los actores, escenógrafos y demás equipo técnico.

En resumen, se puede ver el interés que Kleist ha obtenido en el mundo cultural mexicano, sobre todo después de esta puesta en escena. La imagen de Kleist y sus obras están causando interés en los estudiantes de la carrera de Letras Alemanas. A partir de los años noventa ha habido también más interés por parte de los traductores y de los lectores, no sólo de lengua alemana, sino también del público en general. Se abrieron más perspectivas para los lectores, escritores y críticos con respecto a la figura de Kleist y su obra. Esto puede deberse a que *El cántaro roto* es más cercano a la situación social y política que se estaba viviendo en esos momentos en nuestro país.

El conocimiento y reconocimiento de este autor van en aumento, no importa que su llegada a México haya ocurrido casi dos siglos después de su muerte.

Se espera que este trabajo, al lado de otras tesinas que se han escrito sobre Kleist contribuya a formar el interés por este autor, de parte de los alumnos de la carrera de Letras Alemanas y la gente en general. Asimismo, este trabajo pretende darle a Kleist la importancia que merece.

## VII BIBLIOGRAFÍA

**BÉGUIN**, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario MONTEFORTE T., revisada por Antonio y Margit ALATORRE. México: F.C.E., 1992.

**BOPP**, Marianne Oeste de. *Contribución al estudio de las Letras Alemanas en México*, México: FFyL, UNAM, 1961.

**BRION**, Marcel. *La romántica Alemania: Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck*. Barcelona, Barral, 1971.

**BRUNEL**, Pierre/Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. Traducción de Isabel Vericat Nuñez. México, Siglo XXI Editores, 1994.

**DOERIND**, Sabine. *Literaturwissen für Schule und Studium. Heinrich von Kleist*. Stuttgart, Philipp Reclam, 2001.

**FERNÁNDEZ**, Perla. *El surgimiento del nacionalismo alemán y la obra Hermannsschlacht de Heinrich von Kleist*. México, 2006.

**FRIEDRICH**, Werner P. *Historia de la Literatura alemana*. Argentina. Sudamericana, 1973.

**HOHOFF**, Curt. *sueño y realidad en Heinrich von Kleist*. En *Eco*, Revista de la cultura de occidente, número 27, Tomo V, Bogotá, Buchholz, 3 de julio de 1962.

**KLEIST**, Heinrich von. *Sämtliche Werke*. Leipzig, Insel Verlag, s.a.

**KLEIST**, Heinrich von. *Michael Kohlhaas*. Traducción de Felipe González Vicen. 1ª. Edición. Espasa-Calpe, Argentina . Buenos Aires-México, 1948.

\_\_\_\_\_, Heinrich von. *La Marquesa de O... y otros cuentos*. Prólogo y Traducción de Carmen Bravo Villasante. Madrid, Alianza Editorial, 1969.

\_\_\_\_\_, Heinrich von. *Pentesilea, Anfitrión, El príncipe de Homburgo*. Prólogo y traducción de José Maria Coco Ferraris, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

\_\_\_\_\_, Heinrich von. *Sobre el teatro de las Marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Prólogo traducción y notas de Jorge Riechmann. Madrid, Libros Hiperión, 1988.

\_\_\_\_\_, Heinrich von. *Michael Kohlhaas y otras narraciones*. Prólogo de Stefan Zweig. México, Porrúa, 1993.

\_\_\_\_\_, Heinrich von. *El cántaro roto*. Traducción de Juan José Gurrola Iturriaga. SOGEM (Sociedad de Escritores de México), 1996.

\_\_\_\_\_, Heinrich von. *El cántaro roto*. Traducción de Michael Vetter. SOGEM (Sociedad de Escritores de México) 1996.

\_\_\_\_\_, Heinrich von. *Michael Kohlhaas*. México, siglo XXI, 2001.

**LUKÁCS**, *Realistas alemanes del siglo XX*. Vol. 11. Traducción castellana de Jacobo Muñoz. México, Ediciones Grijalbo, 1970.

**MARTINEZ**, Maria Guadalupe. en *El Sueño como marco de la crítica social y la denuncia de la sexualidad reprimida en tres obras de Heinrich von Kleist*. México, 2003.

**MODERN**, Rodolfo E. *Historia de la literatura alemana*. México, FCE, 1961.



\_\_\_\_\_, Rodolfo E. *Autores Alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*. Argentina, Fraterna, 1986.

**RALL**, Dieter (ed.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Traducciones: Sandra Franco y otros. México, Colección pensamiento social, 2001.

\_\_\_\_\_, Marlene y Dieter Rall. *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. FFyL – Difusión Cultural UNAM, México. 1996.

**RODRIGUEZ**, Susy. *Lo apolíneo y lo dionisiaco en Penthesilea de Heinrich von Kleist*. México, 1999.

**ROETZER**, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg. Buchners Verlag, 1992.

**SCHMELING**, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Traducción de Ignacio Torres Corredor. Barcelona/Caracas, Alfa, 1984.

**SCHMIDT**, Jochen. *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen, 1974.

**STAENGLER**, Peter. *Heinrich von Kleist*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.

**WAGENER**, Sybil. *Kleist für Eilige*. Berlin. Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003.

**WALTHER**, Victor (ed.). *Kleist, ein Lesebuch für unsere Zeit*. Aufbau Verlag, Berlín y Weimar, 1990.

## **BIBLIOGRAFÍA HEMEROGRÁFICA**

**ELIAS**, Alejandro. *Humor fino, sutil e inteligente en la puesta en escena de El cántaro roto*, *El Día*: 12 de octubre de 1996.

**HERNÁNDEZ**, Manuel. *Dramas de la foto teatral*. *Unomásuno*: 31 de octubre de 1996.

**ITA**, Fernando. Periódico *Reforma*: 8 de octubre de 1996.

**MAPPLETHORPE**, Robert. “El cántaro roto de von Kleist, en una audaz versión adaptada a América Latina”, *Crónica*: 11 de octubre de 1996.

**MARTINEZ**, Alegría. “Gurrola Iturriaga reclama crédito en la traducción del Cántaro roto”, en el diario *Uno más uno*: 31 de noviembre de 1996.

**MASTERS**, Merry. El cántaro roto: ¿cómo impartir justicia? ¿cómo vencer el miedo?. *La Jornada*: 11 de octubre de 1996.

**RAMOS**, Jacqueline. *EL Teatro, experiencia compartida y voluntad mutua*. Excelsior: 11 de octubre de 1996.

## **BIBLIOGRAFÍA DE MEDIOS ELECTRÓNICOS**

<http://es.wikipedia.org/wiki/Est>

<http://www.unlz.edu.ar/biblioteca/PDF/dubatti.PDF>



*EL CÁNTARO ROTO*. Foto de José A. Coria. (1996).  
Centro Nacional de las Artes. (Pág. 35)



*EL CÁNTARO ROTO*. Foto de José A. Coria. (1996).  
Centro Nacional de las Artes. (Pág. 36)