

R.F. 46749

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultad de Filología
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya



**Las obras de Heiner Müller en torno a Shakespeare:
reescritura paródica**

TESIS DOCTORAL
Presentada por:
Ana Rosa Calero Valera
Dirigida por:
Dra. Brigitte Jirku
Dr. Miguel Teruel Pozas
Valencia, Julio 2001

UMI Number: U607509

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607509

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

D. 1163689
L. 1163698

A mi padre



AGRADECIMIENTOS

Soy feliz en mis amigos (W. S.)

Quisiera en primer lugar dar las gracias a mis directores de tesis, sin los que este trabajo no hubiera sido posible: la Dra. Brigitte Jirku y el Dr. Miguel Teruel Pozas. Los dos han desempeñado su papel de "Doktoreltern" a la perfección. Les agradezco sinceramente el tiempo que me han dedicado, sus buenos consejos, su paciencia, su amistad, y ante todo su competencia y sabiduría.

Gracias a:

Mi familia: a mi madre, tía, hermanas, Krix, tío Paco ...

Mi padre adoptivo, Claus, por enseñarme que todo problema tiene solución.

Mi familia de amigos de aquí: Mariajo, Sefa, Carmen, Justine, Laura, Llanos, Isabel, Meike, Paco ...

Mi familia de amigos de allí: Meike, Ingrid, Willi ...

Mi familia en Alemania: Frau Bott, Christel, Winfried ...

Mis compañeros: Isabel, Ela, Cecilia, Karen, Herta, Berta, Hang...

Mi amiga informática Sonia

Emi

Pantxo

Todos los que de alguna forma me han ayudado.

Gracias por todo a: PACO

Introducción	1
--------------	---

Índice

1. Introducción	4
2. La parodia redefinida por Linda Hutcheon	9
3. Tradición shakespeariana en Alemania	35
3.1. De la Ilustración al Fin de siècle	35
3.2. Siglo XX	61
3.2.1. Bertolt Brecht y Shakespeare	62
3.2.2. Shakespeare en la antigua RDA	77
4. Traducciones realizadas por Heiner Müller: <i>Wie es Euch gefällt</i> y <i>Hamlet</i>	85
5. <i>Macbeth vs. Macbeth (nach Shakespeare)</i>	93
5.1. <i>Macbeth</i>	93
5.1.1. Fechas, fuentes e historia	93
5.1.2. Personajes y momentos dramáticos	97
5.2. <i>Macbeth (nach Shakespeare)</i>	123
5.2.1. Fechas	123
5.2.2. Estructura	127
5.2.3. Personajes y momentos dramáticos: Repetición y diferencia	129
5.3. Resumen	172
6. <i>Titus Andronicus vs. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-Kommentar</i>	175
6.1. <i>The Tragedy of Titus Andronicus</i>	175

6.2. <i>Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar</i>	188
6.2.1. Estructura	189
6.2.2. Anatomía de una escritura	192
6.2.3. Anatomía de los personajes: Repetición y diferencia	195
6.3. Resumen: <i>Titus Andronicus vs. Anatomie Titus</i>	220
7. <i>Hamlet vs. Die Hamletmaschine</i>	225
7.1. <i>Hamlet</i>	225
7.1.1. Fechas y fuentes	225
7.1.2. Personajes y momentos dramáticos	228
7.2. <i>Die Hamletmaschine</i>	251
7.2.1. Fechas y puestas en escena destacadas. Robert Wilson	251
7.2.2. Estructura y transcontextualización de algunos personajes shakespearianos	260
7.3. <i>Hamlet vs. Die Hamletmaschine: Repetición y diferencia</i>	296
8. <i>Waldstück vs. Horizonte vs. A Midsummer Night's Dream</i>	303
8.1. Contexto socio-político	303
8.2. Crónica de <i>Horizonte</i> de Gerhard Winterlich	306
8.3. La transformación de <i>Horizonte</i> en <i>Waldstück</i>	311
8.4. <i>Waldstück vs. A Midsummer Night's Dream</i>	316
8.4.1. <i>A Midsummer Night's Dream</i>	316
8.4.2. <i>Waldstück</i> : Repetición y diferencia.	322
8.5. Resumen	335
9. <i>The Tempest vs. Bildbeschreibung</i>	337

9.1. <i>The Tempest</i>	337
9.2. <i>Bildbeschreibung</i>	347
9.3. Intertextos en <i>Bildbeschreibung</i>	364
9.4. <i>Bildbeschreibung</i> vs. <i>The Tempest</i>	372
9.5. Resumen: ¿Qué queda de <i>The Tempest</i> en <i>Bildbeschreibung</i> ?	375
10. Conclusiones	379
11. Bibliografía	389
11.1. Parodia - Intertextualidad - Teoría	390
11.2. Referencias literarias	393
11.3. Shakespeare	395
11.3.1. Obras del autor	395
11.3.2. Crítica literaria	395
11.4. Heiner Müller y el entorno alemán	405
11.4.1. Obras del autor	405
11.4.2. Crítica literaria	406
11.5. Prensa	422
11.5.1. <i>Anatomie Titus Fall of Rome</i>	422
11.5.2. <i>Bildbeschreibung</i>	425
11.5.3. <i>Hamletmaschine</i>	427
11.5.4. <i>Macbeth</i>	436

1. Introducción

DOCH SEHT DER MORGEN GEHT IM
ROTEN MANTEL / ÜBER DEN TAU DES
HÜGELS DORT IM OSTEN. Fast vierhundert
Jahre später eine andre Leseart: IM ROTEN
MANTEL GEHT DER MORGEN DURCH /
DEN TAU DER SCHEINT VON SEINEM
GANG WIE BLUT.

William Shakespeare y Heiner Müller. Dos nombres separados por coordenadas espacio-temporales, cuyas obras han suscitado las más diversas interpretaciones y reacciones. Ambos comparten un momento de cambio en la realidad histórica en la que vivían. Shakespeare entre un mundo feudal y uno capitalista. Y Müller en un estado socialista, cuyo muro fue derribado, para ser absorbido por el consumismo capitalista. Müller fue un autor polémico y controvertido tanto en una Alemania como en otra. Acusado por la República Federal Alemana de ser un comunista que colaboraba con la Stasi, y por la República Democrática Alemana de ser un autor privilegiado y demasiado occidental. Sin embargo, este escritor fumador de puros y bebedor de whisky, ofrece una imagen mucho más amable que la prensa occidental pretendía presentar:

In der BRD trat Müller vor allem als *agent provocateur* auf. (...) Auf Seiten der DDR hingegen war die Funktion eine grundlegende andere. Für viele Schriftsteller wurde Müller eine Leitfigur im künstlerischen wie auch in anderen Bereichen. Hierbei reichte seine Funktion von der eines mächtigen Übervaters, (...) bis zum 'Talentförderer', (...). Daß Müller im Rahmen seiner 'Förderung' auch Inszenierungen von anderen Dramatikern aus dem Westen

initiierte und damit diesen Dramatikern innerhalb der DDR zu einer (auch wirtschaftlich) besseren Position verhalf, (...), ist ein wichtiger Aspekt von Müllers Tätigkeit¹.



Difícil situación la suya, pues vivía siempre en el centro del conflicto: entre dos dictaduras, entre dos estados y entre dos mundos. Es por tanto comprensible que plantee estos problemas en sus obras. En este sentido podemos definir el interés principal de Müller en su acercamiento a Shakespeare como la búsqueda de la diferencia. El discurso que pronunció el 23 de abril de 1988 en Weimar, durante los días dedicados a Shakespeare, tiene precisamente el título "Shakespeare eine Differenz"². Shakespeare representa a la tradición literaria que con su escritura perpetúa la repetición de la relación entre oprimidos y opresores, estableciendo un continuum del que es difícil escapar. Así, Müller intentará liberarse paso a paso, en las obras que proponemos, de ese otro³ padre literario que fue Shakespeare. Müller se acerca desde distintos frentes literarios al bardo. Para llegar a él se sirve primero de la traducción⁴: *Wie es Euch gefällt* (1967) y *Hamlet* (1976). Consideramos necesaria su mención ya que fueron de importancia vital y profesional para el autor. El final de los años 60 y los 70 fue especialmente problemáticos para Müller como escritor, ya que sus obras no se libraban de la férrea censura dominante en

¹ Marx (1998:11-12).

² El texto se encuentra en *Shakespeare Factory 2* (1994:227-230), en Hörnigk (1990:105) o en Storch (1988:100)

³ El primero sería Bertolt Brecht, al que no podremos dedicar toda la atención que requiere por no tratarse del objeto de nuestra investigación.

⁴ Trataremos este primer acercamiento a la obra shakespeariana brevemente, ya necesitarían un marco metodológico diferente que haría nuestro trabajo demasiado extenso.

aquella época en la antigua RDA. Traducir a los clásicos suponía poder escribir sin miedo a los cortes y a las prohibiciones, además de reportar beneficios económicos. Con estos primeros trabajos podemos integrar a Heiner Müller entre los autores alemanes que consideran a Shakespeare como a uno de sus padres literarios. Una parte de nuestro estudio estará dedicado a la tradición shakespeariana en Alemania principalmente desde el siglo XVIII. Desde que los primeros grupos de actores ambulantes ingleses desembarcaron en el continente, las obras de Shakespeare han suscitado todo tipo de reacciones excepto la indiferencia. Por otra parte, las adaptaciones de Bertolt Brecht de obras shakespearianas determinan la recepción del bardo en la antigua RDA. Asimismo hay dos acontecimientos relevantes en la vida cultural de este país, ocurridos después de la muerte de Brecht, concretamente en el año 1964, que contribuyeron a ofrecer una nueva imagen de Shakespeare. En primer lugar la representación de *Hamlet* en Greifswald, cuya concepción del protagonista se basa en un soneto de Brecht y, en segundo, la escisión de la *Deutsche Shakespeare Gesellschaft*, que desembocaría en una apropiación socialista por parte de la RDA.

El propósito de nuestro estudio es ofrecer al lector un análisis detallado de las cinco propuestas de Heiner Müller en torno a Shakespeare, que se consideran las más representativas del trabajo de Müller con Shakespeare. Así, examinaremos: *Macbeth (nach Shakespeare)* (1971), *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1984), *Hamletmaschine* (1977), *Waldstück* (1969), y *Bildbeschreibung* (1985). El orden o desorden cronológico que proponemos en la

presentación de las obras mencionadas se debe al tratamiento metodológico que emplearemos.

La idea fundamental parte del estudio de Linda Hutcheon sobre la parodia. La parodia consistiría básicamente en repetición con distanciamiento crítico, lo que pondría de relieve la diferencia, más que la similitud. De esta forma, el orden de aparición de las obras o hipertextos, según la terminología de Genette, se fundamenta en la mayor o menor diferencia respecto al hipotexto. Utilizaremos la definición que Hutcheon da de la parodia, por parecernos la más amplia y acorde con las obras que analizaremos. Debido a la falta de consenso y a las clasificaciones confusas de los teóricos que se han dedicado a la intertextualidad, ésta nos servirá para dar nombre a las técnicas que utiliza Müller para componer sus textos. En ningún momento será nuestro deseo contribuir a otra nueva división, pues resultaría una tarea compleja y poco provechosa para nuestra meta, ya que Müller utiliza en cada obra técnicas distintas. Consideramos que la parodia aprovecha la intertextualidad para definirse, entendiendo como tal las relaciones entre distintos textos que desembocan, como siempre, en la idea de la dialogicidad de Bajtin y la de los palimpsestos de Genette. Uniendo estas dos reflexiones sobre las relaciones textuales, tendríamos ante nosotros la representación de las coordenadas espacio temporales, puesto que Bajtin nos proporciona la variante horizontal y Genette la vertical. Apoyándonos en la obra de Hutcheon podremos navegar libremente por las obras de ambos autores, para encontrar las repeticiones y diferencias en los textos de Müller de la obra shakespeariana con el fin de

desentrañar cuál fue su propósito al hacerlo de esa manera. Así, el lector encontrará por orden de aparición las siguientes obras shakespearianas: *Macbeth*, *Titus Andronicus*, *Hamlet*, *A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest*, contrastadas con las que mencionamos anteriormente de Heiner Müller.

El presente trabajo consta de once capítulos: los tres primeros capítulos servirán para introducir tanto las cuestiones teóricas, como la tradición shakespeariana en Alemania, para centrarnos en algunas cuestiones destacadas, a las que nos referimos anteriormente, de la antigua RDA, y en las traducciones de Müller. En los cinco capítulos siguientes, dedicados a las parodias de Heiner Müller, realizaremos un análisis de las obras de Shakespeare, para examinar las de Müller y establecer las repeticiones y diferencias. El autor realiza reescrituras muy variadas, utilizando distintas técnicas, cuyo resultado será siempre la creación de una obra nueva que nunca deja a la crítica indiferente.

2. La parodia redefinida por Linda Hutcheon

[...] und so wird dem Interpreten wohl auch in Zukunft nicht anderes übrig bleiben als zwischen der Scylla des Einzeltextes und der Charybdis neuerer literaturwissenschaftlicher Theorie mehr oder weniger glücklich hindurchzufahren. (Ax, 1993:97)

-¿Cómo? ¿Para saber qué dice un libro debéis leer otros? [...] Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí. (*El nombre de la rosa*)

Actualmente, la proliferación terminológica termina por envolvernos y enfrentarnos a señalizadores del camino que nos confunden, pues conducen a carreteras sinuosas que se entrecruzan o disuelven mágicamente. Conscientes de este maremágnum, hemos optado por el camino con pendientes más suaves para circular con nuestro estudio. La propuesta de Linda Hutcheon: "Parody is repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity"⁵, nos parece la más abierta y apropiada para el arte, en general, y la literatura, en concreto⁶ del siglo XX y XXI. Esa repetición con distanciamiento crítico se convierte en la tendencia de incorporar el pasado de la tradición al presente, que no sólo encontramos, como hemos dicho, en el espejo en el que se refleja la literatura, sino en las más diversas artes. Así, por ejemplo el arquitecto Paolo

⁵ Hutcheon (1985:6).

⁶ Este trabajo se inscribe también entre otros realizados en esta universidad, en los que esta definición de parodia sirve de marco teórico para el análisis de obras de diferentes autores. Nos gustaría destacar sobre todo el estudio del Dr. Miguel Teruel Pozas sobre la escritura de autores como Tom Stoppard (1994) o Ezra Pound (1995).

Portoghesi⁷ ve el postmodernismo basado en la interacción entre la memoria histórica y lo nuevo, es decir, se revela la necesidad de transcontextualizar y dotar a los edificios de una nueva relación entre el pasado y el presente. En cine podemos destacar los “remakes”⁸ de películas clásicas o, en música, donde la tendencia se ha convertido en un hábito en los últimos tiempos, tanto en música clásica como en el ámbito de la música popular. La búsqueda de la novedad en el arte del siglo XX se basa, irónicamente, a menudo en la búsqueda de la tradición. Parodia como lugar de confluencia del presente y del pasado de la tradición: “Parody is the custodian of the artistic legacy, defining not only where art is, but where it has come from”⁹.

El presente capítulo no consta de subapartados propiamente dichos, ya que consideramos que los puntos a tratar están interrelacionados entre sí. Para favorecer, si cabe, la exposición argumentativa, diremos que estos puntos se concretizan en un recorrido, quizá apresurado, por el concepto de parodia, y por el de intertextualidad. Destacaremos sólo a algunos autores, principalmente pertenecientes al siglo XX, para reflejar el estado de la cuestión. Nos proponemos sobre todo, siguiendo a Linda Hutcheon, desvincular la parodia de la componente ridiculizadora que normalmente se le asigna, y poder así ampliar su definición. También nos detendremos en el supuesto elitismo que se

⁷ Portoghesi (1982:29).

⁸ Manderbach (1988).

⁹ Hutcheon (1985:75).

le reprocha a la parodia, que como veremos no siempre ha de tener una connotación despectiva.

Desde la Antigüedad, con Aristóteles¹⁰ –aunque sólo hay referencias alusivas en su obra *Poética* a obras más o menos directamente designadas bajo el término parodia-, hasta la actualidad ha habido un gran interés por definir y redefinir el término. No pretendemos ofrecer una visión exhaustiva al respecto, entre otras cosas, porque el tema mismo de la parodia podría ser objeto de otro estudio¹¹, y exigiría, en consecuencia, un espacio mucho mayor. Nuestra intención será centrarnos en la definición que realiza Linda Hutcheon de la parodia, por parecernos la más adecuada para nuestro estudio de las obras de Heiner Müller en torno a Shakespeare, obras que, por otro lado, son el centro alrededor del cual gira el presente trabajo.

¹⁰ Aristóteles proponía dos tipos de acciones: altas y bajas, y dos modos de representación: narrativo y dramático. La combinación de estos elementos determina un cuadro de cuatro términos: la tragedia (acción alta con modo dramático), la epopeya (acción alta con modo narrativo), la comedia (acción baja con modo dramático) y la parodia (acción baja con modo narrativo). El desarrollo de esta última parte no nos ha llegado, aunque sí algunas alusiones a autores como Hegemón de Thasos, Nicocares, que escribió una *Deiliada*, una epopeya en estilo épico y noble, pero representada por personajes bajos, o un *Margites* que Aristóteles atribuye a Homero. Lo cierto es que tendremos que conformarnos con el “descubrimiento” de Guillermo de Baskerville en el “finis Africae”: el segundo libro de la *Poética*, engullido de forma pantagruélica por Jorge de Burgos y finalmente devorado por las llamas.

¹¹ Véanse por ejemplo: Verwey (1973), Freund (1981), Rose (1993) nos ofrece una panorámica completa del término parodia, así como un resumen de todas las teorías que se han ocupado del mismo: desde Aristóteles hasta nuestros días. Sangsue (1994) recoge también las distintas interpretaciones que sobre la parodia se han hecho desde la Antigüedad, pasando por los formalistas rusos, Bajtin, los teóricos anglosajones: Rose, Hutcheon y Hannoosh, y el francés Genette. Beate Müller (1994) que define la parodia como intertextualidad cómica. Íñiguez Barrera (1995) que dedica el tercer capítulo de su libro al “Origen de la parodia y panorama histórico español”. Y en los últimos años, podemos destacar a Vierhufe (1999), Wunsch (1999) y Johnson (2000). Johnson hace una propuesta original al ofrecernos en su libro un diálogo sobre

Hutcheon postula que debemos ampliar el concepto de parodia para ajustarnos a las necesidades del arte de nuestro siglo. Encontramos la siguiente definición de parodia en la enciclopedia *Princeton*: "Parody imitates the distinctive style and thought of a literary text, author or tradition for comic effect"¹². En *The Hutchinson Dictionary of the Arts*: "in literature and the other arts, a work that imitates the style of another work, usually with mocking or comic intent"¹³. En el diccionario de María Moliner: "Imitación burlesca de una obra literaria o artística de cualquier clase, de los gestos, manera de hablar o actitudes de alguien, o de cualquier cosa"¹⁴. Y, por último, en el diccionario ideológico de Julio Casares: "imitación burlesca o irónica de una obra seria de literatura"¹⁵. El elemento cómico o de burla aparece generalmente en las definiciones de este término. La principal ampliación, que estimamos necesaria, consistirá en considerar también como parodia otros textos, que no llevan inherente una connotación de ridículo y, por tanto, no son una mera burla de su hipotexto.

la parodia entre un escritor y un bailarín, a la manera de Platón, y seis estudios de diferentes obras.

¹² Preminger & Brogan (1993:881).

¹³ Murray (1994:396).

¹⁴ Moliner (1999:579).

¹⁵ Casares (1989:623).

En el artículo "From the Prehistory of Novelistic Discourse"¹⁶, Mijail Bajtin¹⁷ nos presenta su concepción de la parodia. Debemos puntualizar que en numerosas ocasiones utiliza el término en sentido general, equiparándolo a la imitación o a la transformación caricaturesca. En cualquier caso hemos intentado extraer las ideas claves de su percepción de la parodia. Para este autor la ficción en prosa está en deuda con los géneros paródico-travestidos de la literatura clásica y medieval¹⁸. Según Bajtin, la consciencia literaria y artística de los romanos no podía imaginar una forma seria sin su equivalente cómico. Bajtin asocia las formas paródico-travestidas a la literatura de la risa y nos remite a una parodia clásica y medieval que necesariamente contiene elementos ridiculizantes: "All these parodies on genres and generic styles [...] enter the great and diverse world of verbal forms that ridicule the straightforward, serious word in all its generic guises"¹⁹. La parodia ocupa un lugar privilegiado en la época clásica y medieval. Bajtin postula²⁰ que estas formas paródicas prepararon el terreno a la novela. Estas formas liberaron al objeto del poder del lenguaje en el cual había quedado atrapado, destruyeron el poder homogeneizador del mito sobre el lenguaje, así como los gruesos muros que

¹⁶ Este artículo está recogido en el libro *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981), editado y traducido por Michael Holquist. Bajtin lo escribió aproximadamente en 1940 y fue publicado en Rusia por primera vez en 1967.

¹⁷ Adoptamos la ortografía española para referirnos a este autor, con el fin de consensuar las distintas grafías utilizadas en los diferentes idiomas: Bachtin (alemán), Bakhtin (inglés) o Bakhtine (francés). Para hacer referencia a la bibliografía consevaremos el que aparezca en el original.

¹⁸ Remitimos al lector al interesante estudio de Bajtin (1998) sobre Rabelais y la cultura popular, en el que presenta en toda su amplitud las ideas expuestas en el artículo mencionado: "From the Prehistory of Novelistic Discourse".

habían atrapado la conciencia dentro de su propio discurso, dentro de su propio lenguaje. La distancia entre el lenguaje y la realidad creció para convertirse en condición indispensable de las formas auténticamente realistas del discurso. Sin embargo: “parodied genres do not belong to the genres that they parody; that is, a parodic poem is not a poem at all”²¹. Refiriéndose a los sonetos que aparecen al principio del *Quijote*, dice Bajtin, que una parodia puede representar y ridiculizar los rasgos distintivos de un soneto bien o mal, profunda o superficialmente; pero lo que resulta no es un soneto, sino más bien, “the image of a sonnet”²². Si por una parte le confiere gran importancia a la parodia clásica-medieval, -aunque sólo le conceda un status virtual de imagen-, por otra, niega el valor de la parodia en tiempos modernos: “In modern times the functions of parody are narrow and unproductive. Parody has grown sickly, its place in modern literature is insignificant”²³. Según Bajtin, hoy en día vivimos, escribimos y hablamos en un mundo donde el lenguaje es libre y está democratizado. La jerarquía de discursos compleja y de múltiples niveles que solía impregnar el sistema entero del lenguaje oficial y la conciencia lingüística fue barrida por las revoluciones lingüísticas del Renacimiento. Las lenguas literarias de la Europa renacentista surgieron en el momento en que esa jerarquía estaba siendo destruida y los géneros paródicos de la Edad Media

¹⁹ Bakhtin (1981:52).

²⁰ *op. cit.* p. 60.

²¹ *op. cit.* p. 59.

²² *op. cit.* p. 51.

²³ *op. cit.* p. 71.

tardía y del Renacimiento estaban en proceso de dar forma a esas lenguas. Estas nuevas lenguas dejaban poco espacio para la parodia, porque ellas mismas surgieron, en buena parte, de una parodia de la palabra sagrada. Su percepción de la parodia es un tanto limitada --ya dijimos que nuestra principal intención será ampliar la definición de parodia-- pero deberíamos tener en cuenta su idea de ver la parodia en constante diálogo con el texto parodiado, a lo que da el calificativo de híbrido: "intentional dialogized hybrid", en el cual los lenguajes y estilos se iluminan activa y mutuamente uno a otro:

But it is not a dialogue in the narrative sense, nor in the abstract sense; rather it is a dialogue between points of view, each with its own concrete language that cannot be translated into the other. Thus every parody is an intentional dialogized hybrid. Within it, languages and styles actively and mutually illuminate one another²⁴.

Esta idea de la dialogicidad entre los textos es aplicable a las obras de Heiner Müller en torno a Shakespeare, ya que las obras de ambos autores dialogan y se hace necesario conocer a los dos "interlocutores" y sus puntos de vista para poder llegar al sentido de ese diálogo.

Margaret A. Rose en su libro *Parody / Metafiction* define la parodia como "the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect", o como "the critical quotation of preformed literary language preformed with

²⁴ *op. cit.* p. 76.

comic effect”²⁵. El término “refunctioning” surge de la “Umfunktionierung” utilizada por Brecht para designar el reemplazo moderno de textos literarios antiguos. El efecto cómico, para Rose, está ligado a la incongruencia, a la discordancia existente entre el material original y su cita paródica. Concibe la parodia como una práctica fundamentalmente ambivalente, que comporta simultáneamente un deseo de imitación y una voluntad de cambio, una relación de dependencia y de independencia con respecto a su objeto. El texto paródico es así un blanco de ataque y un material que el parodista hace “refuncionar” dentro de una nueva meta y acompañado de un efecto cómico. Según Sangsue²⁶, la voluntad que manifiesta Rose de considerar la parodia como “arqueología reflexiva del texto, en la que las condiciones epistemológicas, históricas y sociales de la composición y de la recepción de los textos de ficción son puestas en primer plano y analizadas”, pertenece a la época en que fue concebido el trabajo (1979), y recuerda a Foucault, que defendía un discurso más preocupado por su propio sistema de significación que por la representación. Así, para Rose, la parodia se toma a ella misma como objeto, analizando en su interior su naturaleza de ficción.

Hutcheon critica a Rose el equiparar la parodia con “auto-referencia” (“self-reference”²⁷). Desde luego la parodia es una forma de auto-reflexión, pero no es la única. Identificar a la parodia como una forma de auto-referencia no

²⁵ Rose (1979:35 y 59).

²⁶ Sangsue (1994:51).

²⁷ Hutcheon (1985:20).

significa que no tenga implicaciones ideológicas. Rose ve la parodia como parte de una relación del arte con la realidad²⁸, más que una relación del arte con el arte con posibles implicaciones para otras dimensiones. Rose considera que el papel de la parodia en la historia de la literatura es el de la discontinuidad, pero Hutcheon piensa que la parodia opera también como un método que inscribe continuidad permitiendo a su vez la distancia crítica. Sin embargo, la insistencia de Rose sobre la presencia del efecto cómico como propósito útil y distintivo, es lo que confiere a su teoría un carácter restrictivo. Según Hutcheon: "A more neutral definition of repetition with critical difference would allow for the range of intent and effect possible in modern parodic works"²⁹. Otro punto confuso en la definición de parodia por parte de Rose, es identificar a ésta con "quotation". De acuerdo con Hutcheon³⁰, la repetición transcontextualizada sí es un rasgo característico de la parodia, pero el distanciamiento crítico que define a la parodia no está necesariamente implícito en la idea de la cita; referirse a un texto como parodia no es lo mismo que referirse a él como cita. Lo que ocurre actualmente, especialmente en la música y arte modernos, es que la cita se convierte en una forma de parodia.

²⁸ Rose (1979:103).

²⁹ Hutcheon (1985:20).

³⁰ *op. cit.* p. 41.

Rose³¹ publica en 1993 su libro *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*.

En esta obra, hace una retrospectiva histórica de las teorías y usos de la parodia desde la Antigüedad hasta 1990 (con Martin Amis), y sigue reivindicando el efecto cómico o hilarante como parte integrante de una teoría postmoderna de la parodia. Para Rose la parodia postmoderna incluye en su definición metaficción y comicidad: "the rehabilitation of parody as both comic and meta-fictional may itself be described as post-modern"³². Veamos asimismo su exposición más amplia al respecto:

[...] only works or theories of parody may be described as 'post-modern' which have (1) overcome both (a) the modern reduction of parody to *either* the meta-fictional *or* the comic, and (b) the modern understanding of the comic as something negative, and (2) followed the 'modern' period and its works in time, and with some conscious transformation of modernist principles³³.

Es curioso observar el propósito de esta autora de clasificar a escritores o teóricos que se han dedicado a la creación o investigación de la parodia. Los autores que no comparten su punto de vista, es decir, los autores que se decantan o bien por la metaficcionalidad o bien por el efecto cómico, ella los clasifica como "late-modern". Así, hace salvedades, como David Lodge con su trabajo *The British Museum is Falling Down* de 1965, y lo considera "proto-post-

³¹ Queremos expresar desde aquí nuestro reconocimiento al arduo trabajo realizado por esta autora, que lleva dedicándose desde 1973 al estudio de la parodia.

³² Rose (1993:273).

³³ *op. cit.* p. 257.

modernist"³⁴. Pensamos que toda esta amalgama de epígrafes sólo tiende a la confusión, que por otra parte es un hecho que se repite, al querer ofrecer una visión de las cosas como si fuesen cajones sellados dentro de un armario teórico. Rose dedica la última parte de su trabajo a autores como Jencks (historiador y crítico de arquitectura), Eco, Lodge o Bradbury entre otros, cuyos trabajos se sitúan principalmente a partir de los años 70: "Bradbury's, Lodge's, Eco's and Jenck's reaffirmations of the laughter of parody have all been 'post-modern' in returning some recognition of the comic or humorous aspects of parody to it"³⁵. Estos autores incluyen también en su definición el efecto "cómico" (comic). Charles Jencks define la parodia como "both comic and 'double-coded' "³⁶. Eco en *El nombre de la Rosa*³⁷ defiende, según Rose³⁸, una catarsis "homeopática" en la comedia, donde lo ridículo es purgado por medio de la comicidad, frente a una catarsis "alopática" de carácter negativo y hostil que operaría sin el efecto cómico.

Eco has achieved his particular transformation of the modern reduction of the comic to the ridiculing of the ridiculous by discussing the carnivalistic and its comedy through the more complex form of the meta-fictional and self-reflexive novel so that in it the understanding of the comic and the use of self-reflexive literary forms are brought together rather than separated³⁹.

³⁴ *op. cit.* p. 280.

³⁵ *op. cit.* p. 271.

³⁶ *op. cit.* p. 242.

³⁷ Véase también la batalla dialéctica entre Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos sobre la comedia y la risa en la novela de U. Eco *El nombre de la rosa*, (1983:160-164 y 572-579).

³⁸ Rose (1993:251).

³⁹ *op. cit.* p. 252.

Otros autores, mencionados por Rose, que han sugerido que el poder de la risa es potencialmente positivo y que puede acompañar a la parodia en su análisis metaficcional, son David Lodge y Malcolm Bradbury. David Lodge caracteriza a la parodia como cómica y metaficcional en su trabajo (1990) *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism of 1990*. Para Rose⁴⁰, el éxito de su trabajo se concreta en conectar la parodia dialógica o metaficcional con la comedia; en Bajtin el análisis del carácter de “doble voz” de la parodia y el de la risa de las formas paródico-travestidas desde el carnaval hasta trabajos contemporáneos, aparecían separados. Bradbury, por su parte, define la parodia como: “An ironic renegotiation of the relationship between style and substance, so that the stylistic presentation passes into the foreground and the content is minimalised to the background, this often having a comic effect”⁴¹.

Michele Hannoosh completa el grupo de los teóricos anglosajones⁴², con Margaret Rose y Linda Hutcheon. Su libro *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires* presenta como puntos interesantes la integración de las contribuciones precedentes hasta Genette y, ser el primero en aplicar la teorización de la parodia a un texto completo, las *Moralités légendaires* de Jules Laforgue (1887). En general se contenta con ejemplos puntuales, elegidos en función de su capacidad para ilustrar tal o cual aspecto preciso de la teoría, es

⁴⁰ *op. cit.* p. 254.

⁴¹ Citado en Rose pp. 269-270.

⁴² Cfr. Sangsue (1994:49-61).

decir, el texto permite que la teoría se constituya. Hannoosh considera que la modernidad tiende a apropiarse, a remodelar las obras del pasado en función de las preocupaciones del presente (el espíritu decadente para Laforgue). Su definición de parodia es: "the comical reworking and transformation of another text by distortion of its characteristic features"⁴³. Para este autor, entre el texto paródico y la obra original, la "distorsión" en juego es de esencia cómica. Replica a Hutcheon que la ironía es una modalidad de la comicidad y, uniéndose a Rose, afirma que la comicidad no debe confundirse con la irrisión: la parodia no necesita ridiculizar a su modelo para tener una componente cómica. Para Hannoosh el conocimiento de la obra original puede clarificar ciertos aspectos de la parodia y aumentar nuestra comprensión de su distorsión, pero no es esencial para su inteligibilidad. La parodia crea al original dentro del espíritu del lector. Este punto de vista, de inspiración riffaterriana puede parecer paradójico. En todo caso, va en contra de la opinión de los Formalistas rusos, para los que el no-reconocimiento de la obra, da a la parodia el status de una obra ordinaria⁴⁴.

Valerij Poljudow es otro autor que reconoce el efecto cómico como una de las condiciones necesarias para que la parodia exista: "Die Komik ist eine der wichtigsten und verbindlichsten Bedingungen der Existenz der Parodie"⁴⁵.

⁴³ Citado en Sangsue p. 10.

⁴⁴ Opinión que, por otra parte, no es válida para las obras de Heiner Müller, puesto que muchas veces resulta difícil al lector identificar la procedencia de ciertos pasajes.

⁴⁵ Poljudow (1990:101).

Según Poljudow, aquellos que ignoran este efecto cómico o le conceden una importancia menor “setzen –gewollt oder ungewollt- die Parodie der Imitation gleich”⁴⁶. No podemos estar de acuerdo con esta afirmación, pues si pensamos por ejemplo en *Hamletmaschine* de Heiner Müller, parodia del *Hamlet* shakesperiano, o en cualquiera de las obras que pretendemos analizar en el presente estudio, nos damos cuenta que es imposible designarla como imitación. Uno de los autores que ha dedicado un estudio a la parodia en los últimos años, Frank Wunsch, se inclina también por una definición que contiene la imitación y lo cómico: “Eine Parodie ist ein Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrend imitiert, daß eine gegen diese Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht”⁴⁷. En el ámbito español, hemos tenido ocasión de comprobar que la idea de incluir lo cómico-rídico como característica esencial dentro de una posible definición de parodia también se da en el trabajo de Francisca Íñiguez Barrena, llegando incluso a utilizar ciertos matices peyorativos, que degradan en demasía a la parodia y que limitan la figura del parodista a la parcela del ridículo:

El parodista utiliza la ironía para hacer que el espectador, o lector, se sienta incómodo, para sacarle de su complacencia, para ponerle ante los ojos todo lo *ridiculizable*⁴⁸ de la obra original, o del estilo del autor, o del movimiento literario que remeda, y convertirlo en un aliado, contrario también a lo que él

⁴⁶ *ibíd.*

⁴⁷ Wunsch (1999:13).

⁴⁸ La cursiva es mía.

parodia. Para ello se vale de todos los medios a su alcance: culturales, verbales y paraverbales, combinados no de forma ordenada ni armoniosa⁴⁹.

La autora defiende, siguiendo a Genette, que la parodia pertenece al régimen lúdico. Pero, como veremos, esto no ha de ser siempre así. Debemos admitir que su definición de parodia quizá se ajuste a su objeto de análisis: las parodias escritas entre 1868 y 1914, en España y dentro de los cánones del teatro por horas, pero no sirve para las obras de Müller. Por este motivo insistimos en la necesaria ampliación del término en cuestión. Otro autor español que se ocupó de este género fue Salvador Crespo Matellán. En su libro hace un análisis de una obra cómica –*Los amantes de Teruel* de Vicente Suarez Deza- e intenta esbozar una tipología de la parodia, a la vez que nos proporciona un largo listado de parodias españolas del teatro barroco, neoclásico y moderno y contemporáneo. Aunque su libro es realmente un esbozo de una teoría paródica, agradecemos que en sus conclusiones insista en la necesidad de un estudio serio de este género, considerado generalmente como literatura menor o subliteratura; asimismo podemos apreciar su deseo de ampliar la parodia a un plano que va más allá de lo cómico o humorístico.

De ordinario se da lo paródico asociado con lo cómico o humorístico. Esto podría inducirnos a pensar que toda parodia debe ser cómica o humorística, y considerar la comicidad y el humor como rasgos esenciales de la parodia.

⁴⁹ Íñiguez (1995:173). Aunque la definición nos parece inadecuada, lo cierto es que la intención de Heiner Müller con sus obras, es hacer sentir incómodo al espectador, pero en ningún momento pretende ridiculizar a Shakespeare. Un dato curioso, que comenta la autora (p. 15), es que el término “parodia” fue introducido en España en 1817, y no fue aceptado por la R.A.E. hasta 1847.

Pensamos que no lo son, y que es perfectamente posible la existencia de un texto paródico carente de ellos⁵⁰.

Llegados a este punto, después de una rápida incursión en diferentes definiciones de parodia en las que abunda la componente cómica, nos gustaría aclarar que no desdeñamos el efecto cómico o la comicidad de la parodia, pero no lo consideramos condición indispensable para que la parodia pueda ser considerada como tal. Queremos ampliar la definición de parodia a otras obras que o bien carecen de este efecto, o bien no es la componente esencial, pero que son obras en las que se funden, a veces, o pelean, otras, el presente y el pasado de la tradición.

La palabra *parodia*⁵¹, en concreto, el prefijo "para" tiene en su etimología dos significados diferentes: puede significar "contra" o "al lado, junto a"⁵². En numerosas ocasiones se le ha atribuido el primer significado, de ahí que se la quiera asociar con el concepto de ridículo, un texto en oposición a otro, en lucha con otro, para extraer de él lo risible. Lo que nos demuestra Hutcheon es que esto no es la norma general, ya que si incluimos la segunda acepción de este prefijo el campo de acción de la parodia aumenta sensiblemente:

There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlésque. Parody,

⁵⁰ Crespo (1979:184-185).

⁵¹ "ôda", como sabemos, significa "canto".

⁵² "DANCER: Then, at least from the derivation of the word, there isn't anything to suggest specifically that this song imitating another song was making fun of it? / WRITER: No, on the

then, in its ironic "trans-contextualization" and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signed by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive⁵³.

Hutcheon asigna a la parodia intenciones y efectos posibles, a los que ella denomina "ethos" pragmático, concepto adoptado de la *Rhétorique générale* del grupo MU⁵⁴, que lo definen como un estado afectivo suscitado en el lector por un mensaje particular. Hutcheon lo define como: "the ruling intended response achieved by a literary text. The intention is inferred by the decoder from the text itself"⁵⁵. De alguna forma, el "ethos" es la superposición del efecto codificado, según la intención y el deseo del productor del texto, y el efecto decodificador, como resultado del lector. El ethos pragmático se sitúa entre "the scornful ridicule" y "reverential homage"⁵⁶. La ironía ocupa un lugar privilegiado entre todos los posibles ethos, debido a que es una componente estructural dentro de la parodia. Linda Hutcheon precisa en un artículo para la publicación *Poétique*:

L'ironie et la parodie [...] opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou

contrary, the essential element of parody was the relationship that was established with an already existing composition". Johnson (2000:17).

⁵³ Hutcheon (1985:32). Sobre la ironía véase también Hutcheon (1994).

⁵⁴ Groupe MU (1979:147).

⁵⁵ Hutcheon (1985:55).

⁵⁶ *op. cit.* p. 37.

parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans un sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle⁵⁷.

Son muchos los autores que han denigrado la parodia, entre ellos Genette. Hutcheon critica al autor su voluntad de limitar la parodia a textos cortos como los poemas, proverbios, etc. y, su definición restringida de parodia como “desviación de texto por medio de un mínimo de transformación”⁵⁸. Lo positivo que encontramos en su definición es la omisión de la cláusula habitual sobre el efecto cómico o ridiculizador. Esto se debe sobre todo a que sus categorías son estructurales o formales, construidas sobre relaciones textuales. Pero cuando habla de funciones limita a la parodia a la función satírica o lúdica para denigrarla después y concederle el status de género menor⁵⁹. A pesar de no compartir su definición de parodia, por los motivos expuestos, sí compartimos su visión de los textos como palimpsestos:

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia⁶⁰.

Esa transparencia podría muy bien ser la repetición que menciona Hutcheon, cuando define la parodia como “repetición más diferencia”. Los distintos hipertextos reflejarían diferentes tipos de opacidad respecto a su hipotexto. En

⁵⁷ Encontramos la cita en Sangsue (1994:53). La referencia al artículo de Hutcheon es: “Ironie et parodie: stratégie et structure” En: *Poétique* 1978:36.

⁵⁸ Genette (1989:37).

⁵⁹ *op. cit.* p. 492.

⁶⁰ *op. cit.* p. 495.

términos bajtianos podríamos hablar aquí también de dialogismo textual. Salvador Crespo propone dos características para una posible definición de parodia, que él considera requisitos para delimitar su naturaleza, en las que podemos entrever la repetición y la diferencia, así como la percepción de los textos como palimpsestos de Genette.

La primera característica es la presencia de un segundo plano parodiado a través del texto paródico. [...] Otra característica, y en cierto modo otro requisito, es la discordancia o el contraste entre los dos planos, el paródico y el parodiado⁶¹.

En el trabajo "Repetición y diferencia", que Gilles Deleuze realizó en 1969, nos remite a otros autores que han estudiado la repetición, autores como Kierkegaard, Nietzsche o Freud, para llegar a su propia conclusión donde distingue dos tipos de repetición:

La primera repetición es repetición de lo Mismo, que se explica por la identidad del concepto o de la representación; la segunda es la que comprende la diferencia, y se comprende a sí misma en la alteridad de la Idea, en la heterogeneidad de una "apresentación". [...] Una está desenvuelta, explicada; la otra está envuelta, y debe ser interpretada. [...] Una es repetición "desnuda", la otra una repetición vestida, que se forma ella misma al vestirse, al enmascararse y al disfrazarse⁶².

La repetición que aquí nos interesa es, sobre todo, la segunda, esa repetición que incluye la diferencia. Nuestro propósito será llegar al corazón de

⁶¹ Crespo (1979:182).

⁶² Foucault & Deleuze (1999:97-98).

la repetición para ver en qué medida la diferencia se opone a ésta. En palabras de Deleuze, al finalizar su ensayo, nos encontramos ante dos cuestiones:

La primera radica en saber cuál es el concepto de la diferencia, que no se reduce a la simple diferencia conceptual, sino que reclama una Idea propia, como una singularidad en la Idea. La segunda radica en saber cuál es la esencia de la repetición, que no se reduce a una diferencia sin concepto, que no se confunde con el carácter aparente de los objetos representados bajo un mismo concepto, pero que manifiesta a su vez la singularidad como poder de la Idea⁶³.

Para hacer concreto lo abstracto, diremos que en nuestro estudio intentaremos delimitar esa Idea propia en las obras de Müller en torno a Shakespeare, tanto en la diferencia como en la repetición, y poder llegar así a la singularidad de su reescritura.

A continuación, iniciaremos otro breve trayecto por la senda de la intertextualidad⁶⁴, que terminará por converger con el anterior. La definición general de este concepto, y con la que al parecer todos podríamos estar de acuerdo es la siguiente: "Allgemein formuliert, versteht man unter Intertextualität die Beziehungen, die zwischen Texten, in der Regel einem

⁶³ *op. cit.* p. 105.

⁶⁴ Remitimos al lector a la bibliografía sobre el tema: Lachmann (1983), Geier (1985), Holthuis (1993) y sobre todo a la colección de artículos recogidos en Broich & Pfister (1985) y Klein & Fix (1997).

Textemplar und seinen Prätexten, bestehen"⁶⁵. La intertextualidad es un concepto clave dentro del estudio de las prácticas paródicas. La convicción de Eco de que un texto intertextual, como la novela postmoderna, está en diálogo con otros textos y sólo puede ser entendida como tal, debe mucho a Bajtin y se traduce, en su novela, en la búsqueda del libro perdido concebida como un "Dialog der Texte"⁶⁶. Para Genette⁶⁷, la intertextualidad es un tipo de relación transtextual, la define como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro. Sus formas serían la cita, el plagio y la alusión. Julia Kristeva acuñó el término en 1969, aunque tomó la idea de la intertextualidad de la dialogicidad de Bajtin:

(...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*⁶⁸.

Para Kristeva eran tres los elementos a considerar: el autor, el lector, y los textos externos. Estos textos estaban distribuidos en dos ejes: uno horizontal, que representaba el diálogo del autor con su lector potencial y, uno vertical

⁶⁵ Definición que nos proporciona Weise (1997:39). Menos lógica es la definición de este autor de parodia: "Parodie ist die verspottende, übertreibende, satirische Nachahmung eines ernstgemeinten Prätextes oder einzelner Teile davon unter Beibehaltung der äußeren Form, doch mit unpassendem Inhalt". (p. 44).

⁶⁶ Glej (1993:169-170).

⁶⁷ Genette (1989:10).

⁶⁸ Kristeva (1969:146). Citado en Pfister (1985:1). Cuenta Pfister que el artículo de la autora sobre Bajtin "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en el que se encuentra esta cita, fue escrito en 1966 y publicado en 1967 en la revista *Critique*. En la edición de 1969 (pp. 143-173) fue ligeramente revisado. Asimismo comenta Pfister (p. 10) que Kristeva se distanció del término "intertextualidad" en 1974 en *La révolution du langage poétique* y lo sustituyó por "transposición".

entre el texto mismo y otros textos. Pero, se pregunta Hutcheon, siguiendo la corriente de conciencia de los autores posteriores: "Is the intertextual dialogue not rather one between the reader and his or her memory of other texts, as provoked by the text in question?"⁶⁹. Así, en las discusiones que siguieron sobre el tema, el papel del autor fue suprimido, incluso el lector se convertiría en una pluralidad de textos, llegando a afirmarse la existencia de un "texte général"⁷⁰ anónimo y universal. Kristeva se separa de Bajtin pues margina totalmente la intención del autor, al sustituir el diálogo entre hablantes por el diálogo entre textos. Según Harold Bloom (1975), por ejemplo, ya no hay textos sino sólo relaciones entre textos⁷¹. Para Michel Riffaterre, uno de los autores que se ha dedicado al estudio de la intertextualidad desde el punto de vista de la semántica, la experiencia de la literatura consiste sólo en un texto, un lector, y sus reacciones, que toman la forma de sistemas de palabras agrupadas por asociaciones en la mente del lector. De ahí su definición de intertexto: "The corpus of texts the reader may legitimately connect with the one before his eyes, that is, the texts brought to mind by what he is reading"⁷².

⁶⁹ Hutcheon (1985:87).

⁷⁰ Concepto establecido por Derrida. Véase al respecto Nünning (1998:242). También la concepción de Borges de un libro en el que están contenidos todos los libros, y la idea de que no existe el plagio, sino que todas las obras son de un autor anónimo e intemporal. Cfr. Lachmann (1983:73).

⁷¹ Rössler (1996:45) comenta al respecto: "(...) wenn es keine Texte mehr gibt, kann es auch keine Beziehungen zwischen Texten mehr geben – ohne Relate gibt es keine Relationen. (...) Der Sinn des Textes muß im relationalen Lektüreakt erst konstituiert werden. Das heißt, der Text entgrenzt und öffnet sich vor allem zu den Lesern hin". Sin embargo, una idea interesante que aporta Bloom es su concepción del poema como campo de batalla en el que el poeta entabla una lucha edipal con los pretextos de la tradición y la influencia de los "padres" que proyectan esos pretextos. Véase Nünning (1998:242).

⁷² Riffaterre (1980:626).

La intención de Hutcheon⁷³, que nosotros suscribimos, es reivindicar la figura del autor como parte integrante de una teoría de la parodia considerada como práctica intertextual, en definitiva, el autor es el productor de la parodia. La parodia hoy en día debería ir más allá de las limitaciones impuestas por algunas corrientes teóricas y analizar todo el acto enunciativo completo: el texto, el emisor y el destinatario, así como los diferentes contextos —histórico, social, ideológico— que mediatizan ese acto de comunicación. “When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work”⁷⁴. Hutcheon no quiere convertir la parodia en sinónimo de intertextualidad, pero tampoco nos ofrece una diferenciación clara. Malcolm Bradbury, por ejemplo, equipara la parodia con intertextualidad⁷⁵. También Charles Jencks ha escrito sobre la recanonización de la intertextualidad por parte de algunos críticos postmodernistas y, con cierta ironía, afirma que “ “intertextuality”, the cliché of Post-Modern literature, shows that where there are too many texts there is no author”⁷⁶. Según Rose, esta afirmación junto con las investigaciones irónicas de Bradbury sobre la relación entre la desaparición del autor con el aumento de intertextualidad, nos llevan hasta la famosa cláusula de Barthes sobre “la muerte del autor”. Lo cierto es que a veces las fronteras entre ambos conceptos son difusas. Hutcheon defiende en su libro la idea de la transcontextualización,

⁷³ Hutcheon (1985:108).

⁷⁴ *op. cit.* p. 22.

⁷⁵ Véase Rose (1993:261).

es decir, conceder al objeto paródico un nuevo contexto con una intención subyacente que debemos descubrir. Así, por ejemplo, Heiner Müller sitúa a Hamlet y a Ofelia en el contexto socio-político de la antigua RDA; o los personajes de *A Midsummer Night's Dream* son convertidos en trabajadores de una empresa, siguiendo el Bitterfelder Weg, en *Waldstück*.

A menudo se ha acusado a la parodia de elitismo⁷⁷. Hutcheon⁷⁸ menciona *The Waste Land* de T. S. Eliot para ejemplificar esta situación. Según la autora, elitismo no es necesariamente un término negativo y, así, el proceso de lectura de este poema, la necesidad de volver a las obras del pasado a las que hace alusión el poema, es una forma de remediar el estado de "waste land" de nuestra civilización. Esta parodia sería de la herencia literaria y cultural de Eliot, puede verse como un último gesto de confianza del autor para con su público lector, una confianza, si no en su competencia presente, sí en su voluntad para llegar a alcanzar una amplitud cultural que le haga posible la comprensión del texto. Otro escritor, entre tantos, al que se le reprochó su elitismo fue Ezra Pound⁷⁹ (1928): "I have been accused of wanting to make people read the classics; which is not so". Pound reivindicaba, como enriquecimiento cultural, la incorporación de la tradición al presente de la

⁷⁶ *op. cit.* p. 265.

⁷⁷ Hutcheon (1985:88) se pregunta: "Can the producer of parody today assume enough of a cultural background on the part of the audience to make parody anything but a limited or, as some would say, elitist literary genre today?".

⁷⁸ *op. cit.* p. 98.

poesía, reflexiones que se encuentran por escrito en su colección de ensayos *Make It New* de 1934. Nos interesan particularmente estos casos, porque también se ha acusado a Heiner Müller, objeto del presente estudio, de elitismo. Heiner Müller no es un autor fácil, pero el estudio de su obra nos abre unos horizontes más que amplios de la historia y de la cultura, a los que sólo hay que acercarse para aprender. Y ahí reside precisamente la atracción de su escritura, porque Müller no sólo parodia a Shakespeare, sino a otros muchos autores de las más diversas disciplinas, que con sus trabajos nos ayudan a comprender mejor este mundo pluricultural en el que vivimos.

No es nuestra intención desentrañar el misterio de la intertextualidad. A efectos prácticos nos servirá para dar nombre a las diferentes técnicas utilizadas por Heiner Müller para dar forma a sus cinco parodias shakespearianas. Nos gustaría comentar que nos hemos decantado por el trabajo de Linda Hutcheon por su idea de la transcontextualización, como *modus operandi* de la parodia, por su voluntad de ampliar la definición de parodia, en primer lugar, no aceptando como condición *sine qua non* el efecto cómico o de burla y, en segundo, haciendo que su teoría sea interdisciplinar, incluyendo no sólo a la literatura, sino también otras disciplinas como la música, el cine, la pintura o la arquitectura, y por reivindicar la figura del autor. Las dos primeras ideas resultan de gran utilidad, como veremos, para el análisis de las obras de Heiner

⁷⁹La cita pertenece al artículo "How to Read" escrito en 1927 ó 1928. Está recogido en el libro

Müller en torno a Shakespeare, puesto que la apropiación que realiza Müller de la obra shakesperiana no la utiliza como excusa para burlarse de su hipotexto, y porque sitúa su obra en un contexto interdisciplinar. Cada capítulo estará dividido en la presentación de la obra shakespeariana, destacando los aspectos que resulten más interesantes para el posterior análisis de la obra de Müller, finalizando con un resumen de las repeticiones y diferencias encontradas.

Somos conscientes de no haber mencionado a muchos autores que se han dedicado al análisis y estudio de la parodia, así como al de la intertextualidad, porque realmente la bibliografía al respecto es muy fecunda. Podemos concluir que existen casi tantas definiciones de parodia como autores se han dedicado a ella. A pesar de las posibles divergencias entre ellos y sus trabajos, hemos podido constatar que aunque bajo distintos epígrafes, todos defienden la idea del diálogo entre el hipertexto y el hipotexto, en palabras de Genette: "Si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez"⁸⁰.

Literary Essays of Ezra Pound (1974), la primera edición fue de 1954, y su editor fue T.S.Eliot.

⁸⁰ Genette (1989:495).

3. Tradición shakespeariana en Alemania

Unser Shakespeare! So dürfen wir ihn nennen, wenn er auch versehentlich in England zur Welt kam.

3.1. De la Ilustración al Fin de siècle

En el siguiente capítulo proponemos un recorrido⁸¹ cronológico por el transitado camino de la tradición shakespeariana en Alemania. Un camino que comienza⁸² en 1682 con Daniel Georg Morhof en su *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen*, donde fija por primera vez sobre papel el nombre de Shakespeare en Alemania⁸³. A partir de aquí su nombre se menciona en numerosas ocasiones, y a principios de los años 40 del siglo XVIII Shakespeare ya no es un desconocido en Alemania. Caspar Wilhelm von Borck, embajador prusiano en Inglaterra publicó en 1741 su *Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Wercke des Shakespear*. Cabe destacar este trabajo porque es el primer intento de realizar una traducción directa. Hasta entonces Shakespeare era sólo conocido en Alemania por medio del francés. Johann

⁸¹ Sirva advertir que este recorrido no es completo y el lector echará en falta a ciertos autores. Nos detendremos un poco más en algunas etapas de la recepción, como son los comienzos, pues los consideramos de gran importancia para la misma.

⁸² Las obras de Shakespeare fueron llevadas al continente, cuando aún vivía, por actores itinerantes. LeWinter (1970:17).

Christoph Gottsched criticó no sólo la traducción sino también el original. Sentía especial atracción por las obras francesas debido sobre todo a que tenían en consideración las tres unidades aristotélicas. Lo que no le gustaba de *Julio César* era que:

The play did not follow the unities, nor did it possess a consistent, logical action that demonstrated the workings of reason and justified the legitimacy of any governmental authority. Above all, Shakespeare offended neoclassical decorum by placing admirable and heroic figures in circumstances that demeaned their status, (...)⁸⁴.

Gottsched conoció a Shakespeare por la traducción de Borck, que no era filólogo ni teórico literario, y por las compañías de actores ambulantes que utilizaban los dramas de Shakespeare como materia prima a la que daban forma a voluntad⁸⁵. El teatro de Shakespeare iba en contra de su visión de una reforma y una creación del teatro como de una nación alemanes.

Johann Elias Schlegel, discípulo y a la vez crítico de Gottsched, se opuso a la actitud conservadora y convencional de Gottsched y escribió en 1741 *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung*. Para él las unidades dramáticas, la

⁸³ Las informaciones de la primera parte del presente capítulo las hemos extraído principalmente de los dos volúmenes de Hansjürgen Blinn (1982 y 1988) sobre la recepción de Shakespeare en Alemania desde 1741 a 1827, y de Oswald LeWinter (1970).

⁸⁴ Williams (1990:8).

⁸⁵ Sobre los primeros comediantes ingleses en Alemania véase también *op. cit.* pp. 27-45.

construcción del drama, etc. desempeñaban un papel secundario. No se podía esperar que Shakespeare escribiese en el sentido del clasicismo francés. Schlegel estaba impresionado con el arte de caracterizar de Shakespeare, el cual hacía aparecer a los personajes de forma tan auténtica y natural. Criticable le parecen las irregularidades, la falta de las tres unidades y la mezcla de elementos cómicos y trágicos. "Schlegels Verfahren in 'Schönheiten', die nachzuahmen, und 'Fehler', die zu vermeiden wären, einzuteilen, bleibt noch einige Jahrzehnte lang üblich"⁸⁶.

Entre 1750 y 1760 los artículos sobre drama y teatro mencionan a Shakespeare cada vez con más frecuencia, las *Moralische Wochenschriften* tratan su concepción de la tragedia, alaban su forma de caracterizar y enfatizan que sabía conmover sin conocer las unidades de Aristóteles.

Friedrich Nicolai en sus *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* de 1755, reprocha a los escritores alemanes su "Weltfremdheit" y su falta de conocimiento humano, que sin embargo encuentra en Shakespeare "einem "Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung", der sich aber durch die Mannigfaltigkeit und die Stärke seiner Charactere auszeichne"⁸⁷. Nicolai no comparte los prejuicios de su tiempo, tiene una buena intuición para lo significativo y su compromiso con Shakespeare no se desarrolla sólo desde la crítica a

⁸⁶ Blinn (1982:14).

Gottsched. Con Nicolai se anuncia la presentación de un nuevo realismo, que se libera de la imagen del hombre artificial del drama clasicista y ambiciona una nueva creación del ser humano. Parece que se implanta una nueva forma de pensar, se publican numerosos artículos en periódicos y revistas que defienden a Shakespeare. Son precisamente sus fallos, su desconocimiento de la poética dramática clásica lo que constituye la base de su grandeza.

Christoph Martin Wieland, el gran impulsor de Shakespeare en Alemania, escribió en 1757, cuando contaba veinticuatro años, un capítulo sobre Shakespeare en su *Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst*. Aquí comenta la originalidad y el genio de Shakespeare, pero también apunta a los fallos, al desconocimiento de las unidades aristotélicas, lo cual puede apreciarse en la mezcla de escenas trágicas y cómicas, en los juegos de palabras exagerados, etc. A pesar de esto puede apreciarse su admiración por el bardo.

Antes del "Siebzehnter Literaturbrief"⁸⁸ de Lessing ya habían surgido voces que admiraban a Shakespeare, entre ellas principalmente la

⁸⁷ Blinn (1982:16).

⁸⁸ Lessing (1981:37-43). También hay comentarios sobre Shakespeare en los 104 ensayos de su *Hamburgische Dramaturgie*. Aquí definió la naturaleza y función de la tragedia. Contrastó el drama neoclásico francés con la concepción de la tragedia en Shakespeare y sus contemporáneos, para él más cercanos al verdadero espíritu de Aristóteles. Como no había obras de Shakespeare en el repertorio, no tuvo oportunidad de escribir exposiciones críticas directas sobre él, pero lo utilizaba para demostrar que su mundo era más auténtico y completo que el del drama neoclásico. Por ejemplo compara el uso del espectro en

de Wieland. La importancia de Lessing para la recepción de Shakespeare en Alemania fue puesta en entredicho porque ningún drama de Shakespeare se ajusta a su "Trauerspieltheorie". Lessing quería suscitar compasión, ésta era la función de la tragedia para él, pero la fuerza de las tragedias shakespearianas y las pasiones vehementes contradijeron las intenciones de Lessing. Y no tradujo a Shakespeare, sino a Diderot. Además, durante su época como dramaturgo en Hamburgo no se representó ninguna obra de Shakespeare.

Shakespeare's influence on German literature after Lessing can hardly be overestimated; and it could be asserted that the whole of German literature in the last half of the eighteenth century, and the early decades of the nineteenth, would have been much different, much more within the mainstream of European literature of that period, had it not been for the influence Shakespeare exerted. It was through him, paradoxically, that the German national spirit discovered itself, learned to understand its peculiarities, its depths and heights, and to embody these factors in a truly individual literature⁸⁹.

En los años 60 Shakespeare había ganado la "Querelle des Anciens et Modernes". Lo que aceleró esta victoria fue la eliminación de la barrera idiomática, al empezar a ser traducidas las obras. El interés del público se había despertado y querían leerlo en alemán. La traducción de Wieland es el acontecimiento destacado de los años 60. Wieland no contaba con muchos medios para la traducción, por eso no es de extrañar que la

Semiramis de Voltaire y en *Hamlet*, o los celos en *Orosman*, también de Voltaire, y en *Otelo*. Lessing (1981^a:82-91): "15. Stück" & "16. Stück".

traducción no esté exenta de errores y que a veces no logre encontrar el sentido adecuado. Tradujo 22 obras, todas en prosa⁹⁰ excepto *A Midsummer Night's Dream*. A pesar de las deficiencias fue todo un éxito entre el gran público. Sin embargo, la crítica reaccionó de forma ambivalente. Hubo muestras de acuerdo y duros rechazos. El más duro fue Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, cuyo veredicto, aunque Lessing intentó salvar el honor de la traducción, determinó la opinión del "Sturm und Drang". Criticó sobre todo las anotaciones al texto, las que consideraba "geschmäcklerisch" y "nörgelnd". Después, con el paso de los años al hacerse mayores, Gerstenberg junto a otros "Stürmer und Dränger", como Goethe, retiraron sus críticas y valoraron su traducción.

Las cartas de Gerstenberg, "Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur" (1766-1770), en concreto de la 14 a la 18, tienen una importancia semejante a la traducción de Wieland en la recepción de Shakespeare. Al principio cuando critica la falta de unidades está representando una opinión tradicional. Pero en el transcurso de los años 60 el arte para Gerstenberg ya no significa la aplicación de las unidades aristotélicas. Así, llama a los dramas de Shakespeare "lebendige Bilder der sittlichen Natur"

⁸⁹ LeWinter (1970:22).

⁹⁰ "Über die Gründe kann man nur Vermutungen anstellen. Immerhin hat Wieland noch 1758 in seinem "Trauerspiel" *Lady Johanna Gray* nach Nicholas Rowe den Blankvers gebraucht, und zwar als einer der ersten in Deutschland. Als er nun für die Prosa optierte, schloß sich Wieland sehr wahrscheinlich einfach der Praxis der damaligen Theaterdichter, z.B. Lessings, an. Auch der Wunsch oder Zwang, schnell vorwärtszukommen, kann eine Rolle gespielt haben". Bauer (1988:149).

que imitan a la vida en su plenitud⁹¹. Lessing había intentado unir a Shakespeare con Aristóteles, mientras que Gerstenberg empezaba ya a pensar de forma histórica pues consideraba que Shakespeare nos es más cercano que el griego. Después Johann Gottfried Herder, como veremos, se uniría a esta forma de pensar.

Johann Wolfgang Goethe con su "Rede zum Shakespeares Tag" (1771) y su *Götz von Berlichingen*, y Herder con su ensayo "Shakespear" (1773) introducen la recepción productiva en el "Sturm und Drang". Para Goethe los personajes de Shakespeare son naturaleza: "Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen"⁹². Naturaleza en el sentido de realidad. Era lo que había que representar en el drama y conquistar en la vida. Por eso expresa la necesidad de una nueva forma de enfocar la vida:

Ein neues Lebensgefühl, das fernab von höfischer Geziertheit und Politesse die Realität durch Erfahrung, den Menschen in allen seinen Ausprägungen zu erfassen suchte, bildet sich in diesen Jahren heraus. Es findet seinen Ausdruck im Wandern, Schwimmen, Eislaufen; das Reisen dient der Welterfassung und der Kenntnis des praktischen Lebens. In der Dichtung erhalten diese Tätigkeiten Zeichencharakter und Symbolfunktion. (...) ⁹³.

Herder aprendió inglés mientras leía *Hamlet*. Poco a poco su gusto literario formado en el drama francés pudo acostumbrarse a la plenitud vital y a la forma abierta de los dramas shakespearianos. "His interest in

⁹¹ Gerstenberg (1888:113).

⁹² Goethe (1981:226).

him arose mainly from his fascination with folk-poetry, the imagery of which he considered to be the original language of the human race"⁹⁴. En su ensayo sobre Shakespeare⁹⁵ en 1773, Herder se acercó a él como historiador. Lessing había enfatizado el parentesco entre Shakespeare y Sófocles, ya que para él los dramas de Shakespeare coincidían más con la tragedia de los clásicos griegos que con los clásicos franceses. Sin embargo, Herder afirma que el drama griego tiene sus raíces en la Antigüedad, es expresión de los acontecimientos e ideas de entonces, refleja aquel tiempo, por tanto fue en aquella época "naturaleza"⁹⁶. Un nuevo drama al estilo de los clásicos griegos es imitación, pero no es naturaleza. Por este motivo rechaza el drama clasicista francés. Herder admira en Shakespeare el realismo, en tanto que imita de forma incomparable a la naturaleza, a la vida en toda su amplitud. Herder ve al poeta como "imitator Dei": "Das Drama entsteht für Herder analog zur Welterschöpfung als die autonome Tat eines ordnenden und organisierenden Geistes"⁹⁷.

⁹³ Blinn (1982:28).

⁹⁴ Williams (1990:20).

⁹⁵ Herder (1968:63-92). "Durch die Betonung des volkstümlichen Charakters ursprünglicher Kunst und der genialen Regelfreiheit des Genies, durch die Rechtfertigung der bislang als 'geschmacklos' gescholtenen Produktionen eines 'gothischen' Geschmacks und in der Aufwertung einer bislang 'grobe' und provinziellen 'Deutschheit' erwarb die Sammlung ihren Status innerhalb der Literaturgeschichte als eine Art Manifest des *Sturm und Drang*". Martens (1988:164).

⁹⁶ La afirmación de Herder es quizá una variante temprana de lo que posteriormente se ha llamado crítica histórico realista de Shakespeare. LeWinter (1970:55).

⁹⁷ Blinn (1982:30).

Jakob Lenz en sus "Anmerkungen übers Theater"⁹⁸ (1774) rechaza a Aristóteles como autoridad. Su admiración por Shakespeare no tiene límites, ve en él al ideal más alto. Traslada su interpretación de Shakespeare a su propio modelo dramático. Como Gerstenberg y Herder encuentra reproducido el mundo en su teatro.

Al joven Friedrich Schiller el modelo dramático de Shakespeare le parece la única forma dramática adecuada al presente. Shakespeare significaba también para él la ruptura con el pasado clasicista. Con los años sus opiniones estéticas sufren una transformación y también su visión de Shakespeare. Rehabilita a Aristóteles y se une a posiciones que ya había defendido Lessing en su día. Esto da lugar a un distanciamiento que concluye con la dependencia de Schiller y que le llevan a una nueva comprensión de Shakespeare.

La discusión sobre Shakespeare estaba unida a la lenta pero constante emancipación de la burguesía. Ya en los 50, y sobre todo en los 70, el ideal artístico burgués releva al feudal y cortesano. Este nuevo ideal concedía al artista mayores libertades en la elección del material y de la forma. El no prestar atención a las sacrosantas tres unidades, la formación de un ideal humano burgués, el cual tiene como meta la eliminación de las

⁹⁸ Lo publicó como prefacio a su traducción de *Love's Labor's Lost*. El ensayo de Lenz fue importante, sobre todo, por su insistencia en que Shakespeare no muestra el lado bello de la naturaleza, sino a seres humanos tal y como son. Cfr. Williams (1990:23).

barreras clasistas, contienen implicaciones políticas que desembocan en un cambio de las relaciones de poder. Ya en los 50 se hablaba de los ingleses amantes de la libertad que no siguen ninguna norma; tal afirmación ya no sólo es relativa a la teoría dramática.

Um so mehr gilt dies für die siebziger Jahre, in denen eine junge Generation mit Titanentrotz und Prometheusverehrung unter der Flagge Shakespeares eine Literaturrevolution vollzieht, um wenigstens in diesem kleinen Freiraum, immer noch eingeengt von den Zwangsmaßnahmen staatlicher Zensur, die Ketten zu sprengen, die die restriktive Struktur der feudal-absolutistisch beherrschten Gesellschaft dem Individuum anlegte⁹⁹.

Federico II reconoció el peligro que podían suponer Shakespeare y sus imitadores para la estructura social de su época. Temía que el desprecio por las reglas y las leyes en el arte pudiese trasladarse a la vida real y hacer tambalear el orden¹⁰⁰.

Johann Joachim Eschenburg publicó entre los años 1775 y 1777 y en 1782 su *Neue Ausgabe von William Shakespeares Schauspielen* en 13 volúmenes. En 1787 publicó como suplemento un volumen de casi 700 páginas sobre Shakespeare. El compendio de Eschenburg marca un punto final y de cambio. En este espacio de tiempo se preparó el terreno para la creación de

⁹⁹ Blinn (1982:33-34).

¹⁰⁰ Véase "De la littérature allemande" de Federico II en *op. cit.* pp. 151-152. Como muestra ofrecemos su comentario sobre *Götz von Berlichingen*: "eine abscheuliche Nachahmung jener schlechten englischen Stücke".

Shakespeare como mito, sobre todo en la interpretación de *Hamlet*, que duró hasta nuestro siglo. El Clasicismo y el Romanticismo aportan un cambio significativo en la visión de Shakespeare. La revolución francesa fue un acontecimiento primero acogido con fascinación y después con decepción y rechazo. A las guerras de independencia siguió una época de restauración política, que se había fijado como objetivo instaurar de nuevo las condiciones del "Ancien Régime".

La búsqueda de nuevas posibilidades de expresión en el arte resulta de la consciencia de estar permanentemente en una situación de crisis: "In dieser literarischen Krise, in der es galt, das Alte zu bewahren und Grundlagen für das Neue zu schaffen, griff man neben Goethe, (...) wieder einmal auf Shakespeare zurück"¹⁰¹. El debate sobre el arte dramático y la representación de *Hamlet* en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sería uno de los impulsos más fuertes para que en los años 90 Shakespeare recibiera una nueva valoración y su obra dramática una nueva interpretación¹⁰². En esta época aparece una imagen de Shakespeare muy heterogénea. El año 1795 marca un cambio: "Jetzt wird er unter unterschiedlichsten Aspekten beleuchtet und als Gewährsmann für die jeweils eigene theoretische Position oder die Besonderheit der subjektiven Produktionsweise herangezogen"¹⁰³.

¹⁰¹ Blinn (1988:13).

¹⁰² Véase *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, especialmente los libros 4 y 5.

¹⁰³ *op. cit.* p. 14.

A continuación trataremos las transformaciones que operó la actitud hacia Shakespeare en algunos autores importantes de la época, en parte mencionados al hablar de su obra de juventud. Con Herder no se puede hablar de un cambio elocuente con el paso de los años con respecto a su ensayo de 1773 en su concepción de Shakespeare. Jean Paul¹⁰⁴ recurre a él con frecuencia en su *Vorschule der Ästhetik*. Para numerosos autores y su obra, Shakespeare fue una gran influencia, entre otros para: Heinrich von Kleist, Achim von Arnim, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Solger y Schelling, Schopenhauer o Hegel¹⁰⁵. Aunque Shakespeare fue introducido en Alemania a finales del siglo XVIII, fueron los esfuerzos de los hermanos Schlegel los que lo canonizaron. También se creó una "deutsche Shakespeare-Philologie" para lo que Eschenburg puso los cimientos con su compendio. Las primeras clases universitarias sobre el bardo las dieron en 1806 Adam Müller en Dresden y Friedrich Benecke en Göttingen.

Friedrich Schiller recurrió en su tesis doctoral "Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" (1780) a Shakespeare. En este estudio utiliza figuras del drama

¹⁰⁴ Jean Paul escribió en 1788-89 "Des toten Shakespear's Klage unter todten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sein". Según Martens (1988:177) se trata de nihilismo romántico temprano.

¹⁰⁵ Sus "Vorlesungen" sobre estética, impartidas entre 1817 y 1829 en Heidelberg y Berlín, fueron recogidas por sus alumnos y publicadas en 1836-8. "It is Hegel who asserts, with all his finesse of erudition and logic, that Shakespeare's tragic figures embody the deepest essence of tragic knowledge. And it is Hegel who identifies Shakespeare's art as essentially

shakespeariano para explicar relaciones psico-fisiológicas. Sus escritos de la primera mitad de los 80, "Über das gegenwärtige teutsche Theater" o "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet", muestran su gran admiración por el bardo. Después fue perdiendo el interés y en sus grandes escritos teóricos de los 90¹⁰⁶ expresa la esencia de un estilo, en realidad, clásico. Su concepción del poeta como educador de la humanidad le exigió el desarrollo de un programa para la educación estética del ser humano. En su tratado *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) afirmaba que había que dar preferencia al desarrollo de un carácter humano noble antes de introducir la libertad política y burguesa. El arte tiene una función significativa en su programa educativo, que Blinn resume del siguiente modo: "Das Schöne hat die Aufgabe, die Menschheit zu veredeln, sie vom physischen in den logisch-moralischen Zustand zu erheben, in dem das Individuum die strengen Gebote der Sittlichkeit nicht mehr als solche empfindet, da sie ihm zur Natur geworden sind"¹⁰⁷. En este programa Shakespeare ya no tiene cabida con la ausencia de las unidades. En su ensayo *Über naive und sentimentalische Dichtung*¹⁰⁸ (1795-96), aparece

romantic, and who continues to assert that it is romantic art that is 'art transcending itself'". LeWinter (1970:79).

¹⁰⁶ "Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", "Vom Erhabenen", "Über das Pathetische".

¹⁰⁷ Blinn (1988:18-19).

¹⁰⁸ Sobre la discusión de los términos "naiv" y "sentimentalisch", véase *op. cit.* pp. 19-23. Para hacer un breve resumen podemos decir que estos dos conceptos designan formas de sentir o representar, las cuales son determinadas por la relación del escritor con la naturaleza. Mientras que los hombres de la Antigüedad poseían una forma de vivir y sentir natural, no reflexionaban sobre su relación con la naturaleza porque no se habían

Shakespeare como genio entre genios (Sófocles, Ariosto, Dante, Durero, Cervantes, Fielding, etc.), perdiendo su papel protagonista adquirido en el "Sturm und Drang". Schiller se va desprendiendo de Shakespeare como figura de identificación y como ejemplo literario a seguir para recorrer su propio camino en la búsqueda de un nuevo tipo de drama. En reflexiones posteriores acerca a Shakespeare al drama clásico griego, como ya hiciera Lessing, mientras Herder lo clasificaba en la tradición del teatro popular.

Friedrich Schlegel es importante para la historia de la recepción de Shakespeare porque se ocupó durante toda su vida de él. Donde Schiller utilizaba "naiv" y "sentimentalisch", Schlegel usa, en *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795-97), "antik" y "modern", así como "klassisch" e "interessant". Schiller eligió como base de su tipología la relación del poeta con la naturaleza; Schlegel, sin embargo, se decide por un camino de reflexión hacia la estética.

Im Gegensatz zu Schiller, dessen Begriffspaar (...), nicht eindeutig definiert ist und der "Sentimentalisches" auch in der Antike und "Naives" auch in der Moderne, ja beides zusammen in einem Werk ("Werther") entdeckt hatte, ist für Schlegel die Antike eine abgeschlossene Epoche, deren literarische Produktionen er unter dem

distanciado de ella. La naturaleza en la vida de los modernos como experiencia y sujeto que actúa ya no se encuentra. Sólo aparece como idea y objeto de obras literarias. Para Schiller los poetas o bien son naturaleza ("naiv") o bien buscan la naturaleza perdida ("sentimentalisch"). Al carácter humano realista corresponde la forma "naiv" y al idealista la "sentimentalisch". Schiller se consideraba a sí mismo como perteneciente al segundo tipo, mientras Goethe y Shakespeare eran designados como "naiv". Schiller critica a Shakespeare, a los "Naiven", elevar la realidad con intención moral a lo ideal y no completar la naturaleza por medio de la idea.

Begriff "Naturpoesie" summiert, während der Begriff "Kunstpoesie" alle Dichtungen der neueren Zeit umfaßt¹⁰⁹.

Una característica de esta poesía es su objetividad. Su única intención es la belleza. "Das Interessante" es para Schlegel la marca distintiva de la poesía moderna, es su ideal. Shakespeare es el punto álgido de la poesía interesante. Ve a Shakespeare como representante de una "Kunstpoesie", mientras que para el "Sturm und Drang" había sido un "Naturdichter". Debido a que Shakespeare buscaba una meta totalmente distinta a los clásicos griegos y romanos, era un error querer juzgarlo según las normas artísticas de la Antigüedad. Schlegel tiene la esperanza de alcanzar una nueva armonía uniendo lo moderno-subjetivo con lo antiguo-objetivo. Pero poco a poco se aparta de la Antigüedad y desarrolla la utopía de una "poesía romántica". Su ensayo deja entrever una actitud ambivalente hacia Shakespeare: por una parte Shakespeare es el punto álgido de la poesía moderna, pero por otra, le quita importancia diciendo que esta poesía es una aparición transitoria. Para él Shakespeare es "naiv" y "sentimentalisch" a la vez.

En el "Athenäums-Fragment Nr. 116"¹¹⁰ (1798), Schlegel había definido la poesía romántica como "progressive Universalpoesie" que mezcla todos los géneros y une poesía con filosofía y retórica. Shakespeare le impresiona de tal forma que lo sitúa en el centro del arte romántico. En

¹⁰⁹ Blinn (1988:27).

sus reflexiones poetológicas “romantisch” ha sustituido a “interessant”. La poesía moderna es ahora romántica, aunque lo romántico puede aparecer también en la poesía antigua. En 1800 en su “Gespräch über die Poesie”, Shakespeare es considerado “der Kern der romantischen Fantasie”. Sus comentarios sobre el autor aparecen de forma diseminada. Donde se extiende más es en sus “Pariser Vorlesungen”¹¹⁰; ahora mira con más libertad a Shakespeare, ha dejado de identificarse con Hamlet, y lo ordena históricamente considerándole representante principal de la literatura inglesa de la época isabelina. En 1812 se publicó “Über nordische Dichtkunst” en la revista *Deutsches Museum* editada por Schlegel. Schlegel se había convertido en patriota alemán y en adversario decidido de Napoleón. En los comentarios sobre Shakespeare en la revista destacan los dramas de tiranos. Con observaciones sobre la cercanía de Shakespeare al espíritu alemán, Schlegel forma parte del proceso de apropiación nacional del bardo, que se extendería desde el siglo XIX hasta el Tercer Reich. En 1812 Schlegel veía a Shakespeare como representante de un arte poético nórdico, lo romántico lo encontraba ya en él sólo de forma limitada y lo bajó de su pedestal.

¹¹⁰ Schlegel, F. (1978:90).

¹¹¹ Éstas llevan el título *Geschichte der europäischen Literatur*. París invierno de 1803-1804. La 35 y 36 están dedicadas a Shakespeare.

August Wilhelm Schlegel es sobre todo conocido como traductor de Shakespeare, pero también fueron de gran importancia sus ensayos¹¹² y sus clases magistrales "Über dramatische Kunst und Literatur" (Viena, 1804). No estaba satisfecho con las traducciones prosaicas y a menudo inexactas que había hasta entonces¹¹³. En 1795 retomó la traducción de *Sueño*, comenzada en 1789 con su profesor Gottfried August Bürger. Después siguieron 11 más, en 1801 cesó la producción. Para muchos críticos este hecho tuvo que ver con su separación en febrero de Caroline Schlegel-Schelling, ya que le ayudaba con la traducción.

Como Herder, A. W. Schlegel considera toda obra literaria como una unidad de forma y contenido. Esta forma no es, sin embargo, como argumentaban Herder y el "Sturm und Drang", naturaleza creada de forma inconsciente por su creador genial; para Schlegel es una "organische Kunstform" que resulta de un proceso de creación intencionado. Sus principios de traducción eran: fidelidad en la reproducción de contenido y forma del original, agilidad y complacencia del lenguaje y, debido a que el lector tenía que tener la impresión de estar leyendo el original y no una traducción, se necesitaba una "Eindeutschung". En definitiva, quiere unir el

¹¹² Su primera gran publicación sobre Shakespeare fue "Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters" de 1796.

¹¹³ Schiller le apoyó totalmente en su voluntad de traducir pues estaba feliz de poder librarse al fin de las traducciones de Eschenburg.

lado objetivo con el subjetivo de la traducción¹¹⁴. La mayoría de los defectos están condicionados por la época.

Trotz dieser Mängel wird der Schlegelsche Shakespeare allen Übersetzungen des 19. und 20. Jahrhunderts als überlegen angesehen, da er bei der Erschließung der Sinnfülle der dramatischen Texte mehr potentielle Bedeutungen erschließt als die moderneren Übersetzungen. Zusätzlich muß betont werden, daß er auf die Form der klassischen Dichtung eingewirkt hat¹¹⁵.

En 1797 publicó "Ueber Shakespeare's 'Romeo und Julia'". Para algunos críticos su mujer, Caroline Schlegel-Schelling, tuvo mucho que ver en la redacción, otros dudan incluso de la autoría de Schlegel. En cualquier caso, ella también se merece un puesto en la historia de la recepción de Shakespeare en Alemania.

En sus "Vorlesungen" "Über dramatische Kunst und Literatur" -que tuvieron una gran repercusión tanto en Alemania como en Europa- A. W. Schlegel se dedica a Shakespeare y éste se convierte en el rasero con el que medir las obras tanto de los antiguos como de los modernos. Igual que para su hermano, Shakespeare es el máximo exponente de la poesía romántica.

Ludwig Tieck transmitió a Shakespeare de distintas formas: como teórico literario, como traductor, como escritor y, finalmente como lector de sus obras. Además se esforzó por una puesta en escena adecuada de las

¹¹⁴ Véase también Wertheimer (1988).

obras de Shakespeare en los escenarios alemanes. Estaba fascinado por las comedias¹¹⁶ y, a los 16 años escribió una obra de un acto con el título *Die Sommernacht*. En 1793 surgieron su adaptación de *The Tempest* y su ensayo "Über Shakspeares Behandlung des Wunderbaren". Para Tieck Shakespeare es el paradigma de la literatura mundial que le permite desarrollar su propio concepto artístico. "Seine Deutung des Briten als eines 'romantischen' Dichters liefert ihm die Argumente, das Phantastische als autonome Möglichkeit in die Kunst einzuführen. So sagt dieser Aufstaz mehr über Tiecks Vorstellungen von seiner zukünftigen Literaturproduktion als über Shakespeare"¹¹⁷.

Shakespeare tomó lo "maravilloso" (das Wunderbare) de la tradición de su pueblo, no de la mitología griega y romana. Así, Tieck comparte aquí el punto de vista de Herder. Shakespeare recurrió a materiales fantásticos y fabulosos y los ennobleció en bellas ficciones poéticas. En los años posteriores maduró el plan de manifestarse sobre el poeta en una serie de cartas¹¹⁸. En ellas da fe de una exaltada admiración por Shakespeare. Para Tieck escribir sobre Shakespeare, es escribir sobre arte y naturaleza.

Shakespeare ist Spiegel und Abbild des ganzen Universums, er ist der Maßstab, an dem die eigene Erkenntnis und Welterfahrung gemessen

¹¹⁵ Blinn (1988:40).

¹¹⁶ "Der zuerst von Wieland eingeschlagene, dann von Tieck weiterverfolgte Weg führt so zu der Wiederentdeckung der eigentlichen Komödien Shakespeares und zur Entstehung der poetischen Komödien Brentanos und Eichendorffs: zu den einzigen geglückten dramatischen Versuchen der deutschen Romantik". Bauer (1985:161-162).

¹¹⁷ Blinn (1988:47).

werden. Seine Dichtungen bezeugen die organische Einheit von Geist und Natur¹¹⁹.

No pudo terminar el proyecto perseguido durante toda su vida: escribir un libro sobre Shakespeare, parece que hubo cinco esbozos. Viajó incluso a Inglaterra en 1817 para recoger material hasta entonces inaccesible. Tieck también quería investigar a Shakespeare porque desde el conocimiento del origen de su dramaturgia podría ganar nuevos impulsos el desarrollo de la literatura alemana, especialmente un teatro nacional.

Desde 1801, como vimos, estaba paralizada la traducción de Schlegel. En 1818 renunció finalmente a continuar y el editor Reimer encargó la continuación a Tieck. Hasta 1825 no apareció el primer tomo. Más tarde Tieck recurrió a su hija Dorothea y a Wolf Graf Baudissin como colaboradores. La edición fue cerrada en 1833¹²⁰. Además publicó tres ensayos mayores en los *Dramaturgische Blätter*, los cuales se ocupan de *Romeo and Juliet*, *Hamlet* y *Lear*. Cabe resaltar su nueva interpretación del famoso monólogo de Hamlet, donde afirma que Hamlet no habla de suicidio sino de la muerte. Convierte a Hamlet en un héroe decidido a actuar. En resumen: Durante toda su vida Tieck admiró a Shakespeare con la misma intensidad. Con Tieck la idolatría por Shakespeare alcanzó su punto más álgido.

¹¹⁸ Las primeras cartas fueron publicadas en 1800 en el "Poetisches Journal" de Tieck.

¹¹⁹ Blinn (1988:48).

Como vimos, el joven Goethe daba muestras de un gran entusiasmo por Shakespeare en 1771 y su *Götz von Berlichingen* fue escrita bajo su influencia. Sin embargo, con los años se fue distanciando de esta actitud juvenil. En sus *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* y *Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹²¹ se encuentran reminiscencias al discurso de 1771 e indicios de admiración. En su adaptación de *Romeo and Juliet* para Weimar¹²², estrenada el 1 de febrero de 1812, intenta adaptar la obra al estilo de sus dramas clasicistas. “[es] schmerzt, wie Goethe nach der Jahrhundertwende *Romeo und Juliet* zerstückelte (...)”¹²³. Goethe redujo los lugares de la acción a la mitad y el tiempo a 10 horas. Reparte las escenas de los actos de forma diferente al original, elimina todos los episodios poco importantes para la acción principal, así como las escenas y personajes cómicos. Hace acabar la tragedia con la muerte de Julieta por lo que la escena de la reconciliación se pierde.

¹²⁰ Véase Hiltcher (1993). En su estudio se interesa sobre todo por las ediciones del texto shakespeariano en Alemania, centrándose concretamente en los logros editoriales de Tieck y Delius.

¹²¹ Véase Blinn (1988:54) y Williams (1990:1-7).

¹²² Refiriéndose a Goethe y Schiller como hombres de teatro en Weimar, dice Heftrich (1988:189): “Wann immer sie als Dichter sich mit dem Stern der schönsten Höhe auf der obersten Ebene, der schöpferischen Auseinandersetzung mit dem dramatischen Kunstwerk als solchem, beschäftigt, haben sie mehr gesehen, als wenn sie dieselben Texte auf ihre Verwendbarkeit untersuchten”.

¹²³ Steiger (1987:80).

En la primera parte de su ensayo "Shakespeare und kein Ende"¹²⁴: "Shakespeare als Dichter überhaupt", Goethe mantiene su consideración de Shakespeare como uno de los más grandes poetas y enfatiza su procedencia inglesa, con lo que se distancia de las tendencias de apropiación nacional de los hermanos Schlegel. En la segunda parte: "Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neusten" recurre a la dicotomía de Schiller entre "naiv" y "sentimentalisch", pero él desarrolla una nueva categoría para diferenciar entre antiguo y moderno, la categoría del "Wollen" y del "Sollen"¹²⁵. El único que une lo antiguo con lo nuevo es Shakespeare porque une la necesidad, el "Sollen" de los antiguos, con la libertad, el "Wollen" de los modernos. Contra las tendencias católicas¹²⁶ afirma Goethe que Shakespeare sólo pudo producir su "milagro" porque vivía en un país protestante. En la tercera parte: "Shakespeare als Theaterdichter" defendía que Shakespeare pertenece a la poesía y que apareció en la historia del teatro por pura casualidad. Afirmaba que, en general, las obras de Shakespeare no son apropiadas para el escenario. Es más que poeta un dramaturgo, porque por un lado, sus obras exigían un lector instruido y pensante y, por otro, hay

¹²⁴ Cfr. Goethe (1981:287-298). La primera y segunda parte fueron escritas en 1813, y la tercera en 1816.

¹²⁵ El conflicto se desarrolla en la tragedia de la Antigüedad sobre todo desde el malentendido entre "Sollen" y "Vollbringen". Al hombre le es impuesta una tarea por el destino déspota o por una ley, ante la cual fracasa. En la tragedia moderna surge el conflicto dramático desde el malentendido entre "Wollen" y "Vollbringen". Debido a que sólo choca la voluntad del protagonista con su capacidad de realización, la tragedia es débil y pequeña. Véanse Blinn (1988:57) y Erich Trunz en Goethe (1981:703-705).

¹²⁶ Friedrich Schlegel se había convertido al catolicismo en 1808 y Goethe nunca se lo perdonó.

demasiados elementos épicos por lo que se pueden considerar cuentos interesantes contados por varias personas. De ahí sus adaptaciones de las obras. A pesar del distanciamiento y de la crítica, a veces contradictoria, Goethe admiraba la plenitud vital presente en las obras de Shakespeare. También comentó que hizo bien en librarse de su influencia con *Götz* y *Egmont*, y recomendaba a los jóvenes talentos de la época sólo leer un libro de Shakespeare al año, por si acaso.

Nos gustaría concluir este apartado con otro escritor: Heinrich Heine. En 1839 publicó el ensayo: "Shakespeares Maedchen und Frauen". En la introducción revisa "with more passion than discernment"¹²⁷ la recepción de Shakespeare en Inglaterra y en Alemania, y en Francia en el epílogo. Llega hasta el Romanticismo. En la introducción afirma que los alemanes habían comprendido mejor a Shakespeare que los ingleses. En las dos partes principales comenta las tragedias y cita pasajes de las comedias, trata 45 figuras femeninas en total. No se puede considerar una obra maestra temprana de "Women Studies", pero hace algunas valoraciones importantes como por ejemplo su juicio positivo sobre *Titus Andronicus*. "Wo Heine tatsächlich zur Analyse der Frauencharaktere vordringt, gelangen ihm oft bedeutungsvolle Porträts, wie z.B. mit der ansehnlichen

¹²⁷ LeWinter (1970:140).

Beschreibung der Doppelheit von Cleopatras Charakter. Andererseits verwirft er höhnisch Überinterpretationen (...)"¹²⁸.

Según LeWinter Heine debe ser contemplado como una figura de transición: "He stands at the back door of Romanticism, so to speak, headed out towards the realism which flourished in the later nineteenth century"¹²⁹.

Los autores más jóvenes del "Vormärz" sentían la omnipresencia de Shakespeare como una carga pesada que limitaba sus posibilidades de desarrollo artístico. Franz Grillparzer escribía en su diario en 1822 que Shakespeare tiranizaba su espíritu y que quería ser libre. Su relación con Shakespeare y con la crítica de sus contemporáneos es distanciada. De Goethe le separa su clasificación de Shakespeare como "Theaterdichter", para él escribió sus obras como actor. De A. W. Schlegel se diferencia por una actitud más crítica. A Ludwig Tieck le reprochó que sólo le gustaba de Shakespeare "was er in ihn hineindeute und -dichte"¹³⁰.

If seen against the background of the Romantic movement, Grillparzer becomes something of an anachronism. From the first he admired Lope de Vega and Shakespeare and his admiration of the latter surely influenced the form and subject of his historical drama *König Ottokars Glück und Ende* (1825). Yet in spite of this admiration Grillparzer's own

¹²⁸ Steiger (1987:100).

¹²⁹ LeWinter (1970:140).

works show little of the Romantic subjectivity and extravagance, and his attitude is more judicious, more reminiscent of the early Voltaire than of either the German or French Romantics¹³¹.

Otro joven que se enfrentó a la imagen de Shakespeare que tenían Tieck y Schlegel fue Christian Dietrich Grabbe. Con su ensayo de 1827 "Über die Shakspearo-Manie" intenta Grabbe, antes admirador ferviente de Shakespeare, librarse de él relativizando su valor poético y mostrando sus fallos. A los esfuerzos de A. W. Schlegel por traducir a Shakespeare los denomina "hinkende Prosa". El ensayo concluye con la exigencia de un teatro nacional e histórico, Schiller ocupa ahora el primer puesto.

Grabbes Aufsatz entstand aus dem Bewußtsein, in einer Zeit des literarischen wie gesellschaftlichen Umbruchs zu leben. Wieder einmal war der Eindruck entstanden, daß bisher erarbeitete Literaturmodelle und theoretische Ansätze zur Bewältigung der Gegenwartsproblematik nicht ausreichten. Den Weg zum Neuen sah man aber versperrt durch den "Tyranen" Shakespeare, der durch den immensen Kult, den man mit ihm betrieb, zum Despoten geworden war, der die Poetik des Dramas beherrschte¹³².

De todas formas puede leerse cierto entusiasmo en algunos pasajes que hacen observar una actitud ambivalente. Grabbe marca un nuevo cambio en la discusión sobre Shakespeare en el que participaron Ludwig Börne, Heinrich Heine, Graf August von Platen, Karl Lebrecht Immermann,

¹³⁰ Citado en Blinn (1988:61).

Franz Grillparzer y, más tarde, Otto Ludwig, Friedrich Theodor Vischer y otros.

Ya en el siglo XIX la ocupación alemana literaria y teórico literaria, así como la filológica, con la obra de Shakespeare alcanzó cotas muy altas, no sólo en Alemania sino en el panorama internacional. Un hecho destacable es la fundación de la *Deutsche Shakespeare Gesellschaft*¹³³ en 1864 en Weimar.

Desde 1790 se puede constatar una identificación con la figura de Hamlet. Esta identificación es parte de una apropiación nacional, que intenta convertir al dramaturgo británico en uno alemán. Mucho tuvo que ver también la política de expansión de Napoleón porque el derrotado sentimiento nacionalista buscaba rehabilitarse en la revalorización de los alemanes como nación cultural. Y todos lamentaban que Shakespeare hubiera nacido en Inglaterra. Para Heine, por ejemplo, los alemanes habían comprendido mejor a Shakespeare que los propios ingleses. La Primera Guerra Mundial no puso fin al proceso de apropiación nacional de Shakespeare. En 1915 Gerhart Hauptmann pronunció un discurso en un

¹³¹ LeWinter (1970:130).

¹³² Blinn (1988:62-63).

¹³³ La fundación de la *Deutsche Shakespeare Gesellschaft* (...) markiert einen neuen Schritt in der Institutionalisierung Shakespeares in der Bismarckzeit. Im Grunde war er längst eine Institution. Unter der Ägide der Shakespeare Gesellschaft gelangt nun die sog. Schlegel-Tiecksche Übersetzung zu vollen Ehren, indem diese klassisch-romantische Leistung zur Standardübersetzung wird, zum deutschen Klassiker und zum deutschen Kulturgut avanciert". Paulin (1996:12).

congreso sobre Shakespeare: "Shakespeare und Deutschland", en el que afirmó que aunque Shakespeare nació y murió en Inglaterra, era en Alemania donde realmente seguía vivo. El colmo de la arrogancia fue Ludwig Fulda en 1916 con su escrito "Deutsche Kultur und Ausländerei". Según Fulda, Shakespeare es junto a Schiller y Goethe el tercer clásico alemán. Diez años después Julius Petersen encargó a los germanistas incluir a Shakespeare en la literatura nacional. Otros diez años más tarde el dramaturgo del "Reich", Dr. Rainer Schlösser, afirma que lazos de sangre unen a Shakespeare con Alemania.

3.2. Siglo XX

La recepción de Shakespeare en Alemania en el siglo XX sigue siendo un tema muy amplio, por ello en este apartado nos centraremos en el contexto cultural de la antigua RDA. Debido a que la historia de la recepción de Shakespeare en Alemania no es el objeto principal de nuestra investigación, hemos seleccionado a un autor y dos momentos destacados, porque nos ayudan a comprender mejor en qué contexto surgieron las obras de Heiner Müller en torno a Shakespeare.

Dedicaremos la primera parte a Bertolt Brecht. Shakespeare y Bertolt Brecht son los grandes padres de la tradición teatral en Europa, que ejercieron su influencia en el trabajo de Heiner Müller. Para muchos Müller es el heredero de Brecht, y ha sido calificado como el mejor dramaturgo

después de Brecht en la antigua RDA. Shakespeare ocupó asimismo un lugar importante en la vida profesional de Brecht, por lo que nos ha parecido interesante ofrecer al lector una panorámica general de la relación entre ambos.

En la segunda parte examinaremos dos momentos que tuvieron lugar en el año 1964: la representación de *Hamlet* en Greifswald a cargo de Adolf Dresen, con la traducción de Maik Hamburger; y la escisión de la *Shakespeare Gesellschaft*, cien años después de su fundación. Esta separación supuso la creación de un “muro” en la concepción o apropiación de Shakespeare por cada estado.

3.2.1. Bertolt Brecht y Shakespeare

Ich denke, wir können den Shakespeare
ändern, wenn wir ihn ändern können.

Bertolt Brecht estuvo toda su vida ligado a Shakespeare. Esta ocupación con el bardo podría sintetizarse en una relación amor-odio-amor que se vio interrumpida por la muerte de Brecht en 1956, dejando inconclusa su adaptación de *The Tragedy of Coriolanus*. Tampoco pudo reunir sus escritos sobre Shakespeare como había planeado¹³⁴. Lo que nos queda es material muy repartido y opiniones, a veces, contradictorias. Se

¹³⁴ Véase Heinemann (1985:202).

trata de "rich material, whose multi-faced fragmentary nature reflects Brecht's flexible, experimental approach"¹³⁵.

Antes de exponer el trabajo de Bertolt Brecht en torno a Shakespeare, utilizaremos la división en tres etapas, que realiza Paul Klussmaul¹³⁶, para establecer la relación entre ambos autores y proporcionar de este modo una visión global: En primer lugar, el Brecht de los años 20 destaca a Shakespeare de los clásicos alemanes. En oposición a las reflexiones encorsetadas de los clásicos, Brecht encuentra en Shakespeare un material más vivo. Después, a partir de 1928, hay un periodo de dura crítica, en el que las obras de Shakespeare son juzgadas, como las de los demás clásicos, por la inconsistencia de sus argumentos. Y, por último, la tercera etapa podría situarse en 1933; éste es el periodo de la "visión histórica". Brecht parece acercarse tanto a Shakespeare como a los clásicos alemanes con menos prejuicios y más comprensión.

Brecht veía reflejada su propia concepción del teatro épico en el teatro de Shakespeare. El objetivo de Brecht fue siempre el mismo: la representación de la historia como lucha de clases; la comprensión del presente a través de la historia; mostrar en el presente épocas de cambio del

¹³⁵ *ibíd.*

¹³⁶ Kussmaul (1974:22-23).

pasado, aunque el método de trabajo cambiase entre uno y otro¹³⁷. El teatro de Shakespeare, por necesidades de la época, estaba lleno de efectos de distanciamiento: chicos interpretaban los papeles de chicas, las obras se representaban a plena luz del día¹³⁸, el público estaba muy mezclado: popular y educado, la acción podía moverse libremente de un lugar o país a otro, además de la inclusión de canciones o comentarios al público.

Some of these conditions – the informality and absence of illusion, the assumption (not always realised in practice) of an audience drawn from both ‘beer-gardens and colleges’, the use of white light, songs and narrators, the collective work- Brecht attempted to borrow directly for his own theatre¹³⁹.

Para Brecht el teatro isabelino estaba, como apunta Margot Heinemann, “close to life”¹⁴⁰. Este hecho lo relacionaba con dos causas: la naturaleza del teatro de Shakespeare, que mencionábamos anteriormente, y su situación particular en la historia. Históricamente, Brecht ve a Shakespeare y a los isabelinos viviendo entre dos mundos: entre el mundo decadente del feudalismo y el del capitalismo naciente, englobando los conflictos y cambios de valores de ese momento. Pero la visión de Brecht de la historia es un poco restringida, por excluir otros factores importantes. Kussmaul comenta en relación con el *Hamlet* de Brecht: “Brechts Bild der Epoche ist

¹³⁷ Cfr. *op. cit.* p. 146.

¹³⁸ Los escenarios de Brecht también aparecían llenos de luz, pero por un efecto teatral. En Shakespeare esto se debía a un motivo práctico: la luz de las antorchas y de las velas no eran suficientes, puesto que no existían fuentes de iluminación más potentes. *op. cit.* p. 25.

¹³⁹ Heinemann (1985:209).

(...) bedeutend verengt. Moralische, religiöse und weltanschauliche Strömungen bleiben ausgeschlossen, die wirtschaftlich-materiellen Bedingungen sind allein entscheidend. Brecht sieht die Geschichte hier als guter Marxist¹⁴¹.

Cuando volvió del exilio, después de la guerra, en 1948, Brecht adquirió un teatro propio -el Berliner Ensemble- en Alemania del Este. Se abstuvo de producir a Shakespeare no sólo por la necesidad urgente de representar sus propias obras y las de otros contemporáneos, sino también por la convicción de que ni el público, ni los actores, ni las autoridades estaban preparados para la recepción de Shakespeare como él quería hacerlo: "(...) he quickly realized that not only the theatre buildings but also the theatre tradition and the minds of his audience lay in ruins"¹⁴². Sin embargo, las presiones no sólo procedían del exterior sino también de él mismo: "Brecht himself seems to have felt that the time was not yet ripe for him to produce some of his own plays, let alone a dialectical Shakespeare"¹⁴³. La política cultural oficial quería ver representados a los clásicos de forma positiva, para sacar a la luz la herencia clásica humanista y progresista.

¹⁴⁰ *op. cit.* p. 207.

¹⁴¹ Kussmaul (1974:27).

¹⁴² Guntner (1993:110).

¹⁴³ Heinemann (1985:212).

A continuación, comentaremos algunas¹⁴⁴ adaptaciones que Brecht hizo de las obras shakespearianas. Como vimos, no nos queda ninguna completa, o bien porque Brecht no consiguió o no le interesó terminarlas, o bien porque se perdieron durante la guerra¹⁴⁵.

Nuestro análisis está dividido en tres bloques que corresponden a los diferentes tipos de creación de Brecht. Así, tenemos en primer lugar las adaptaciones para la radio; en segundo, sus "Übungsstücke für Schauspieler", es decir, ejercicios para actores y, por último sus textos para el cine. Mencionaremos asimismo un soneto, que Brecht dedicó a Hamlet por ser el que mejor expone su concepción de este personaje.

Los manuscritos de las adaptaciones de Brecht de *Macbeth*¹⁴⁶ (1927) y de *Hamlet* (1931) para la radio no están completos a consecuencia de la guerra. En *Macbeth*, Brecht utilizó la traducción de Tieck y el original inglés. Introduce cambios lingüísticos, sintácticos y referencias a la Primera Guerra Mundial. Reduce la obra a la esfera de la realidad. El motor que impulsa a Macbeth aquí es su propia ambición, y no el influjo de fuerzas demoníacas.

¹⁴⁴ Comentaremos solamente las adaptaciones y trabajos que estén relacionados con las obras que posteriormente analicemos de Heiner Müller, en este caso *Hamlet* y *Macbeth*. Hemos estimado apropiado tratar aquí también la adaptación de Brecht, y posterior escenificación a cargo de Manfred Wekwerth y Joachim Tenschert, de *The Tragedy of Coriolanus*, por ser la más completa que nos queda y por su repercusión para el mundo del teatro.

¹⁴⁵ Extraemos nuestras informaciones principalmente de Kussmaul (1974) y Symington, cuyos libros se ocupan exclusivamente de Brecht y Shakespeare. Véase también el artículo de Hultberg (1959).

¹⁴⁶ Véanse Kussmaul (1974:55-62); Symington (1970:86-96).

A Brecht no le interesaba la concepción isabelina de la lucha entre el bien y el mal. Lo mágico es distanciado y el comportamiento supersticioso ridiculizado. El texto de las brujas es pronunciado por Banquo y Macbeth. "Macbeth und Banquo spielen sich sozusagen selbst einen Geister- und Hexenzauber vor"¹⁴⁷. Banquo prepara una sopa en su casco y lee el futuro a Macbeth, que éste se toma a risa. Aunque este Macbeth ateo, no influido por demonios y espíritus, se aleja un tanto del personaje de Shakespeare, es mucho más libre en tomar sus propias decisiones.

Sobre muchos aspectos de su *Hamlet*¹⁴⁸ sólo se puede especular puesto que el *Bertolt-Brecht-Archiv* posee solamente algunas páginas del manuscrito y la crítica de Bernhard Diebold¹⁴⁹. Brecht utilizó la obra de Shakespeare, como lo hizo anteriormente con *Macbeth*, como "Material", eligió algunas escenas, recortó, cambió, añadió. Según Diebold, la escena de los dos enterradores, el discurso a los actores y la escena de la representación sí estaban completos. Se sabe que había un narrador que unía los diferentes pasajes, y por medio de su informe imparcial le daba a la obra un carácter épico. Por ejemplo, comentaba la escena del espectro y su efecto sobre el público, con seguridad, se vería drásticamente debilitado. Aquí, Brecht, también se limita a la esfera de la realidad y toda referencia al mundo sobrenatural desaparece. Un punto de vista diferente en la

¹⁴⁷ Kussmaul (1974:59).

¹⁴⁸ Véanse Kussmaul (1974:62-70); Symington (1970:96-101).

¹⁴⁹ Sobre esta crítica véase Kussmaul (1974:62).

interpretación de los personajes, nos lo proporciona su visión de Claudio, como una figura positiva. Brecht comenta que el rey Hamlet murió dos meses después de la boda entre Claudio y Gertrudis. De esta forma el fratricidio es sólo un medio para alcanzar el poder político y no la cama de la reina.

Brecht escribió en 1939, en una época en la que el autor se esforzaba por adaptar las obras de los clásicos a su teatro épico, escenas para actores. Estas escenas no estaban pensadas para ser representadas ante el público, sino como ejercicios para actores. Brecht los escribió para Helene Weigel, que estaba dando clases de arte dramático en Estocolmo.

Tenemos noticias de tres de estos ejercicios basados en escenas de las obras *Macbeth*, *Hamlet* y *Romeo and Juliet*, que pasamos a comentar seguidamente, excluyendo la última por tratarse de una obra que no analizaremos posteriormente en nuestro trabajo. La escena paralela de *Macbeth*, llamada *Der Mord im Pförtnerhaus*¹⁵⁰, se desarrolla en un ambiente prosaico. Los personajes son un portero, su mujer, un chófer, un mendigo, un ama de llaves y una criada. Los porteros rompen sin querer la figura de un dios chino de la suerte que les fue entregado por los señores. Los personajes se dividen en tres grupos sociales: los señores, los que están a su servicio y el mendigo. Dentro de la misma clase domina la solidaridad, son

¹⁵⁰ Véanse Kussmaul (1974:105-109); Symington (1970:153-157).

respetuosos entre ellos, mientras que a los de "arriba" y a los de "abajo" nunca les dan un nombre y los tratan, incluso, con desprecio. Veamos ahora los paralelismos entre ambas escenas: Duncan es asesinado, aquí se rompe la cabeza del dios. Lady Macbeth sugiere culpar a los sirvientes de Duncan y les pone las dagas ensangrentadas al lado. La portera decide echar la culpa al mendigo y ponen un cordel en su regazo, esto prueba que ha abierto el paquete y roto el dios. El famoso "knock, knock" corre a cargo del ama de llaves y de la criada. La criada como Lennox descubre la prueba y cree en la culpabilidad del mendigo. Macbeth elimina a los testigos; el portero echa al mendigo a la calle. Ambos se excusan en un arrebato de furia. Las escenas se cierran con la debilidad de Lady Macbeth y la indisposición de la portera. El efecto de distanciamiento se basa en que el actor siempre es consciente de los dos niveles de la escena de Shakespeare y la de Brecht. "Die Parallelszene soll die Shakespeare-Szene nicht ersetzen. Sie soll auf die Vorgänge, die Fabel bei Shakespeare aufmerksam machen"¹⁵¹. Lo importante son las consecuencias sociales que la desgracia tiene para los afectados. Brecht libera la escena del peso de las grandes figuras y de las grandes emociones. Y, utilizando el lenguaje coloquial, los actores son más conscientes del lenguaje shakespeariano, en su contraste con el anterior. En resumen, de esta forma el actor descubre nuevos

¹⁵¹ Kussmaul (1974:106).

aspectos y cuando vuelve a interpretar a Shakespeare lo hace de una forma distinta.

En el segundo de los ejercicios, *Die Fährenszene*¹⁵², Brecht introduce otro punto de vista en *Hamlet*. Hamlet vuelve de su interrumpido viaje a Inglaterra. En la orilla de la costa danesa ve un castillo. El señor que está a cargo del transbordador le cuenta que ahí ya no viven soldados, sino que se utiliza como almacén para pescado salado. El rey danés ha hecho las paces con los noruegos y ha cerrado un contrato comercial. En la obra de Shakespeare se hablaba de un pacto de neutralidad para el paso de las tropas noruegas por territorio danés. En ambos casos se nos presenta como alternativa la diplomacia en vez de la guerra. Esta noticia tiene una enorme repercusión en Hamlet, puesto que reconoce los éxitos económicos de su tío y no se considera capaz de detener el progreso favorable con su venganza. Así, enfatiza Brecht los cambios económicos de la era Claudio e intenta convertirlo en una figura positiva, considerando su papel de asesino como algo secundario. Lo cierto es que el pacto de neutralidad, enfatizado por Brecht, aparece en la obra de Shakespeare como una mera alusión. Brecht considera la duda de Hamlet como algo positivo, ya que el pensamiento burgués es, frente al feudal, un avance¹⁵³.

¹⁵² Véanse Kussmaul (1974:109-111); Symington (1970:157-164).

¹⁵³ Symington (1970:162) considera que Brecht veía la duda de Hamlet como debilidad burguesa, como algo negativo.

Durante su exilio en Estados Unidos Brecht también escribió textos para el cine, que se basaron, entre otros, en *Macbeth*, *Hamlet* y *Ricardo III*¹⁵⁴. Como ya dijimos, sólo nos ocuparemos de las dos primeras por considerarlas más interesantes para nuestro estudio. El primero de ellos, *All Our Yesterdays*, se basa en *Macbeth*. La fecha de composición probable es 1945 y sólo existe en inglés. Los protagonistas son Machacek (Macbeth carnicero), su mujer, Duncan (comerciante de ganado), las brujas se han convertido en adivinas en un parque de atracciones y Banquo en Eddie Banks; también hay un inspector de policía y detectives. Aquí la mujer es la activa, mata a Eddie Banks y lo mete en un congelador. Machacek mata a Duncan con un hacha de carnicero. Después se debilita y no puede ver sangre, por lo que se ve obligado a contratar a un matarife. La motivación para el asesinato es el dinero. Según Kussmaul no es una interpretación interesante y duda que pueda ser considerado como auténtico texto de Brecht. Brecht decía que escribía estos textos para ganar dinero, por eso no tienen el sello característico de sus mejores trabajos. Aunque no hemos tenido oportunidad de leer el texto, por lo expuesto, nos parece un modo interesante de ampliar el espectro de reescrituras de la obra shakespeariana. Por último, mencionar su texto *Hamlet in der Weizenbörse*, el cual no se ha conservado completo y no se sabe cuándo fue escrito. Parece ser que el protagonista es un Hamlet americano especulador en la bolsa.

¹⁵⁴ Brecht se ocupó en varias ocasiones de la escena entre Ricardo y Lady Anne (I ii).

Brecht también tiene un soneto dedicado a Hamlet: "Über Shakespeares Stück *Hamlet*", compuesto en 1940. En primer lugar, en cuanto a la forma física, Brecht se imaginaba a un Hamlet, y por extensión a Richard Burbage¹⁵⁵, gordo¹⁵⁶. Para Brecht Hamlet está en el punto crucial de la época feudal a la burguesa, de la Edad Media al Renacimiento.

Diese Wende bedeutet für ihn auch eine Abkehr vom traditionellen nach rückwärts gerichteten Denken des Mittelalters zum neuen, von wissenschaftlicher Neugier und Vernunft geleiteten der Neuzeit. Hamlet erscheint allerdings noch als einsamer Vorläufer mitten unter traditionell denkenden Menschen, denen seine "Vernunft", also sein Zögern, den Tod des Vaters gemäß dem Ehrenkodex einer feudalen Gesellschaft zu rächen, nur als "böse Krankheit" erscheinen kann¹⁵⁷.

El soneto de Brecht ayudó a Adolf Dresen, como veremos, en el montaje de su *Hamlet* en Greifswald. Hamlet como "tatenarm und gedankenvoll"¹⁵⁸, un intelectual que no actúa, pero cuando lo hace deja un escenario sembrado de cadáveres, incluido él mismo.

Véanse también *Arturo Ui* y Kussmaul (1974:125-129).

¹⁵⁵ Actor que interpretaba a Hamlet en tiempos de Shakespeare.

¹⁵⁶ Fischer (1978/79:42). Esta concepción errónea se debe a la traducción equivocada de "fat" ("He's fat and scant of breath") de Schlegel-Tieck. Hamlet no estaba gordo, sino sudando en el duelo final con Laertes.

¹⁵⁷ *ibíd.*

¹⁵⁸ Se cita la oda de Hölderlin "An die Deutschen". Cfr. Pfister (1992:20).

Para concluir esta parte dedicada a Brecht, nos gustaría comentar su adaptación de *The Tragedy of Coriolanus*¹⁵⁹. Data de 1952/53 y respondía a la situación histórica concreta en que la subida y caída de Hitler aún eran relativamente recientes¹⁶⁰. La adaptación se vio interrumpida por la huelga de los trabajadores del 17 de junio de 1953¹⁶¹, y Brecht murió antes de verla sobre el escenario. Sin traducir y sin adaptar quedaron las escenas de las batallas del primer acto, éstas debían ser resumidas en una sola escena¹⁶².

La obra de Shakespeare *The Tragedy of Coriolanus* puede interpretarse como la tragedia de un gran individuo. Se habla de la tragedia del orgullo. Para Brecht, sin embargo, lo importante era mostrar que ningún líder, por mucho talento que tenga, es indispensable.

Mit der Kategorie der "Unersetzlichkeit", der "Unentbehrlichkeit" wird die Coriolan-Figur funktionalisiert in bezug auf die Gesellschaft. Das Individuum wird von seiner gesellschaftlichen Funktion her gesehen und konstituiert. Von diesem Blickwinkel aus ist die Unersetzlichkeit nur scheinbar, das Individuum hält sich "zu Unrecht für unentbehrlich"¹⁶³.

¹⁵⁹ Véanse Kussmaul (1974:76-95); Symington (1970:177-205). *Coriolano* había sido una obra popular durante el periodo nazi, con representaciones que mostraban a las masas confundidas, con necesidad de un líder fuerte. (Guntner 1993:110).

¹⁶⁰ Cfr. Hortmann (1998:379).

¹⁶¹ Los trabajadores de Alemania del Este exigían sobre todo una mejora en las condiciones económicas y sociales, pedían además la dimisión del gobierno del SED y la convocatoria de elecciones libres. La dirección del partido perdió el control de la situación, y finalmente fueron los tanques soviéticos los que aplastaron el levantamiento.

¹⁶² "Zu dieser wichtigen Stufe in Brechts Arbeitsprozeß: auf der Bühne die Bearbeitung selbst zu erproben und dabei etwa über weitere Varianten zu entscheiden, ist es aber nicht gekommen. So setzen die *Gesammelten Werke* an der entsprechenden Stelle die Schlachtszenen in der Übersetzung von Dorothea Tieck ein". Gebhardt (1972:115-116).

¹⁶³ *op. cit.* p. 119.

Brecht dio la vuelta a la fábula shakespeariana y trasladó la importancia del héroe al pueblo. En la obra de Shakespeare Coriolano es ya héroe antes de pisar el escenario. Brecht elimina todos los pasajes que comparan a éste con un dios, o que tratan el motivo del orgullo, pero destaca su posición como especialista de guerra. Brecht utiliza el lenguaje como expresión de las relaciones sociales. Cuando Coriolano se dirige al pueblo su lenguaje suena más vulgar. "Er gebraucht die Sprache wie eine Waffe, und wie ein guter Krieger wählt er die beste Waffe für die entsprechende Kampfsituation"¹⁶⁴. En Shakespeare el pueblo habla siempre en prosa, pero en Brecht a veces lo hacen en verso. El verso ya no está reservado a la aristocracia, también los plebeyos lo utilizan porque su opinión es igual de importante. Los tribunos en Shakespeare, sin embargo, ya hablaban en verso. Brecht lo utiliza para ejercer los nuevos derechos, es decir, utiliza viejas formas para nuevos contenidos. "Wer wie ein Adliger sprechen kann, hat auch die gleichen Anrechte wie ein Adliger"¹⁶⁵. Brecht convierte al pueblo en una clase social. En la primera escena no nos presenta una plebe sin forma, sino que cada uno tiene su personalidad: "Er zeigt individuelle Gesichter in der Masse, läßt mehr Leute sprechen"¹⁶⁶. Crea incluso una nueva figura que es el "hombre con niño". Son los plebeyos, que desde el principio aparecen en escena como una fuerza

¹⁶⁴ Kussmaul (1974:82).

¹⁶⁵ *op. cit.* p. 90.

¹⁶⁶ Klotz (1988:227).

revolucionaria, los que ganan la guerra. "Seine Interpretation stellt eine Konkretisierung der Marxschen Geschichtsauffassung dar, wonach nicht große Einzelne und Helden, sondern Klassen und Massen den Geschichtsverlauf bestimmen"¹⁶⁷. En su afán de desmontar al gran individuo, el pueblo y sus representantes ganan una mayor importancia. En la obra de Brecht, los tribunos son políticos correctos, que sin ambiciones políticas sirven a los intereses del pueblo. Sicinius y Brutus representan en la obra de Shakespeare los intereses del pueblo, pero la envidia a Coriolano y la intriga juegan un papel destacado en sus conductas. Por la acción colectiva de las masas, la sociedad romana se desarrolla hasta un punto en que ya no necesita héroes militares. Y Coriolano cae porque no puede comprender que los especialistas militares ahora son prescindibles e incluso peligrosos para el estado. Su caída¹⁶⁸ se debe a su propia inflexibilidad y a negarse a ajustarse a una nueva situación social y cualquier simpatía que podamos sentir por él es negada¹⁶⁹. Brecht realizó también algunos cambios en el personaje de Volumnia, la madre de Coriolano. Ésta ya no apela al honor de su hijo, ni a su amor de madre, tampoco le insta a que reconcilie a los volscos y a los romanos. Volumnia se limita a decirle que ya no es imprescindible para Roma, porque el pueblo puede defenderse solo. Sus palabras le convencen para que retroceda.

¹⁶⁷ Gebhardt (1972:123).

¹⁶⁸ "Coriolan scheitert weniger an seinem Stolz als am Unverständnis der historischen Entwicklung und an seiner Unbelehrbarkeit". Klotz (1988:228).

Das Motiv der Mutterbindung, ja, -hörigkeit Coriolans –ein ausschlaggebendes Agens im ganzen Shakespeare-Stück, zumal für den Sinneswandel des Helden- hat er in den Hintergrund gedrängt, aber gerade in der entscheidenden Volumnia-Szene nicht überzeugend kompensiert¹⁷⁰.

La adaptación de Brecht se encuentra “im Spannungsfeld der Dialektik von Aktualisierung und Historisierung”¹⁷¹. La pregunta de si Brecht ha conseguido una conexión entre actualidad e historicidad queda abierta. Lo interesante es que Brecht realizó un intento práctico de teatro dialéctico (posterior desarrollo de su teatro épico). Brecht opone su *Coriolano* marxista y dialéctico a las interpretaciones idealistas y románticas de la obra. Su pretensión era dejar clara la oposición entre plebeyos y patricios. Brecht, por supuesto, se decanta por los primeros.

Como mencionamos anteriormente, Brecht no vio su adaptación escenificada. Ocho años después de su muerte, el 25 de septiembre de 1964, Manfred Wekwerth y Joachim Tenschert¹⁷², la estrenaron en el *Theater am Schiffbauerdamm*¹⁷³. Comenzaron a trabajar en ella en 1961 y el resultado es el posterior desarrollo de la adaptación de Brecht. Las escenas de batalla, que

¹⁶⁹ Cfr. Guntner (1993:111).

¹⁷⁰ Gebhardt (1972:121).

¹⁷¹ *op. cit.* p. 129.

¹⁷² La adaptación del *Berliner Ensemble* puede leerse en *Theater der Zeit* (1966:38-60) en un artículo anónimo.

¹⁷³ Véase el artículo de Henning Rischbieter en *Theater heute* (1964:28-35) en el que describe la producción.

Brecht no concluyó forman el centro de la escenificación¹⁷⁴, la coreografía corrió a cargo de Ruth Berghaus. El principal problema para los directores fue la excesiva idealización de la plebe por parte de Brecht y tuvieron que solucionar algunas cuestiones dramáticas:

In der Bearbeitung Brechts liegt der Versuch vor, das Volk gleich mit Beginn des Stücks unter allen Umständen revolutionär und aufrührerisch zu zeigen. Dem stehen die ständigen Unterbrechungen entgegen: Diskussionen zwischen den Plebejern am Anfang, wo sie selbst noch einmal die Situation erwägen, Auftritt und Rede des Menenius und später Auftritt und Drohung des Cajus Marcius. Der revolutionäre Schwung wird mehrmals gebrochen und letztlich zerstört und unglaubwürdig. Die kämpferische Qualität des Volks kann sich auch nicht beweisen, indem es mit Knüppeln dem Kriegsspezialisten gegenübertritt. (...) Unsere Änderung: Das Stück zeigt am Anfang in einer großen Weise die Kriegspläne der Oberen, und es endet mit den Friedensplänen der Unteren¹⁷⁵.

La representación fue un éxito internacional.

3.2.2. Shakespeare en la antigua RDA

La representación de *Hamlet* a cargo de Gustav von Wangenheim el 11 de diciembre de 1945 puede ser considerada como el comienzo de esta etapa de la recepción. Fue escenificada en el bombardeado *Deutsches Theater*, en el sector ruso de Berlín, justo seis meses después de la rendición incondicional de Alemania. "Everything was attuned to highlight Hamlet's

¹⁷⁴ Gebhardt (1972:116).

will to change historical circumstances by action. The active, forward-looking elements of the Danish Prince were emphasized"¹⁷⁶. La restauración de los valores humanistas sobre una base racionalista y atea, fue la principal preocupación de producciones posteriores en Alemania del Este durante los años 50. Desde mediados de los 50 a mediados de los 60, un sentimiento optimista surgió entre los intelectuales más jóvenes porque veían que después de los años oscuros del nazismo, un nuevo Renacimiento estaba floreciendo con nuevos valores y nuevos objetivos humanistas. Esto llevó a una fijación no histórica por el Renacimiento como modelo social y por Shakespeare. "Naturally the sense of affinity with the Renaissance led to a heightened interest in Shakespeare"¹⁷⁷.

Un año muy importante en la recepción de Shakespeare fue 1964. Ese año la *Deutsche Shakespeare Gesellschaft*, que cumplía cien años, se escindió en dos sociedades, con sede en Weimar y en Bochum respectivamente: "ein Bruch, der auf beiden Seiten mit großem rhetorischem Aufwand bedauert, kommentiert und gerechtfertigt wurde"¹⁷⁸. Lo cierto es que se estableció una rivalidad entre las dos Alemanias sobre la mejor comprensión y cuidado de Shakespeare¹⁷⁹. La

¹⁷⁵ Tenschert & Wekwerth (1964:13).

¹⁷⁶ Hamburger (1995:172). Véase también Hortmann (1998:370-372).

¹⁷⁷ Hamburger (1995:177-178).

¹⁷⁸ Pfister (1992:25).

¹⁷⁹ Véase Ledebur (1974). Su libro es un estudio de la recepción de Shakespeare en los 25 años que siguieron a la guerra en la RFA y en la RDA. Trata la recepción de Shakespeare en

inauguración coincidió con el 400 aniversario del autor y se celebró por todo lo alto en Weimar. Se escenificaron más de 80 obras y las celebraciones se ampliaron de tres a ocho días. Walter Ulbricht, el entonces presidente, asistió también. La conferencia principal corrió a cargo de Alexander Abusch, anterior ministro de cultura. "Abusch posited a continuity from what he defined as the ideals of the Renaissance, specifically those upheld by Shakespeare, and their realization within the evolution of socialist society"¹⁸⁰. La grandeza de Shakespeare derivaba de su visión del hombre, que trascendía los límites de una sociedad de clases y, de hecho, ayudaba a afirmar y enriquecer "el humanismo socialista"¹⁸¹. El *Hamlet* de Hans Dieter Mäde, que pudo verse durante dichas celebraciones, se ajustaba perfectamente al discurso de Abusch. Hamlet como "Revolutionär und sozialistischer Realist"¹⁸².

Otra producción de *Hamlet* fue la realizada por Adolf Dresen en Greifswald¹⁸³. Como ya mencionamos, el soneto de Brecht le ayudó en la concepción del personaje: "the intellectual who was being humane so long as he hesitated but who burst into bloody deeds when he launched into activity"¹⁸⁴. Dresen comprimió sus reflexiones en el eslogan "Buchenwald

distintos ámbitos: en la investigación, en la *Deutsche Shakespeare Gesellschaft* y en las lecturas en el colegio y por un público popular.

¹⁸⁰ Hamburger (1995:178).

¹⁸¹ Weimann (1997:182). Comenta Weimann que para Anselm Schlösser, editor del *Jahrbuch* (1964-83), Hamlet era "der Vorläufer der sozialistischen Gesellschaft".

¹⁸² Pfister (1992:29).

¹⁸³ Nuestra fuente principal es Hamburger (1995).

¹⁸⁴ Hamburger (1995:181).

está cerca de Weimar”, dando a entender que había una conexión entre el discurso contemplativo de los clásicos alemanes, cuya sede estaba en Weimar, y la gran inhumanidad de los alemanes cuando pasaban a la acción, culminando en las atrocidades del campo de concentración de Buchenwald, cerca de Weimar. La historia podía servir como paradigma: Hamlet, demasiado civilizado para matar a una persona, es al final responsable de ocho víctimas, incluyéndole a él. Cuando Hamlet piensa, no puede actuar, puede actuar cuando no está pensando. Por lo tanto, sus acciones son ciegas. Finalmente elimina su capacidad de pensar y deja todo en manos de la providencia. Se cuestionó la noción de continuidad entre entonces y ahora. “The Prince of Denmark in this production was radically (and grotesquely) marked by his ‘antic disposition’”¹⁸⁵. Adolf Dresen y Maik Hamburger realizaron una nueva traducción¹⁸⁶ que aprovechó el lenguaje dramático introducido por Brecht. Según Hamburger, no había intención deliberada de subversión. El director se limitó a seguir su propia corriente de pensamientos y sintió que estaba haciendo una aportación válida al discurso marxista. Sin embargo, el *Generalintendant* sospechaba que Dresen se desviaba de lo ortodoxo e intentó detener la representación, pero la organización del partido de la ciudad de Greifswald salvó la producción. Fue un gran éxito aunque se suspendió después de siete

¹⁸⁵ Weimann (1997:182).

¹⁸⁶ Véase también Hamburger (1964:12-14), donde critica las traducciones de Rudolf Schaller y propone otras soluciones.

representaciones sin ninguna explicación. Los negativos de los fotógrafos del teatro fueron confiscados y la nueva traducción prohibida. La traducción fue rehabilitada nueve años más tarde por Anselm Schlösser.

It is not difficult to guess, why Dresen's staging was dubbed subversive. It placed Hamlet's historical conflict squarely before the audience and made them feel social contradictions as something tangible, painful and potentially destructive, if unresolved. Not only did this production undercut the dominant *Menschenbild* ('image of man') but the whole production eluded orthodox criticism from a position of mimetic realism¹⁸⁷.

Las pocas representaciones que se realizaron fueron vistas por la élite teatral del país, entre otros Benno Besson, Heiner Müller o B. K. Tragelehn. Heiner Müller intentó en vano que le fuese publicada la crítica favorable de la traducción y de la producción en *Forum*. Sin embargo, sí se publicó una dura crítica en el semanario satírico *Eulenspiegel* por un tal C.U.Wiesner¹⁸⁸.

La *Deutsche Shakespeare Gesellschaft* de Alemania del Este quiso servir durante casi treinta años de plataforma conjunta a una conferencia anual de académicos y a un festival de teatro. Aunque este intento se vio abocado al fracaso¹⁸⁹, una selección significativa de las producciones de Shakespeare,

¹⁸⁷ Hamburger (1995:182).

¹⁸⁸ Véase Sorge (1990:25-28).

¹⁸⁹ Seguimos a Weimann (1997:179-182). Weimann lleva dedicándose desde 1955, año en que publicó su tesis doctoral, a Shakespeare. Su libro *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*, publicado en 1967, tuvo una gran repercusión y ayudó a muchos directores con sus adaptaciones para la escena de Shakespeare. Véase también su artículo sobre "Past Significance and Present Meaning" (1967). "[er] machte auf das Theater als

fueron representadas y/o discutidas en Weimar. También hubo conferencias públicas, debates, coloquios con estudiantes y profesores. "The paradox was that, although East German *Kulturpolitik* was centrally prescribed, it was possible in Weimar to neutralise its more aggressive and dogmatic applications"¹⁹⁰. La calidad de las conferencias variaba considerablemente. En los últimos años hubo contribuciones internacionales muy interesantes, tanto en las representaciones como en los debates intelectuales, a lo que ayudó la presencia de distinguidos escritores, críticos y académicos como Greenblatt, Iser, Steiner, Heiner Müller o Volker Braun, entre otros. Pero, subraya Weimann, el aspecto más productivo del festival de Shakespeare en Weimar:

(...) had, more than anything, to do with the attempt, even if only partially successful, to approach the Shakespearian text as a performed event and, in doing so, to combine a sense of Renaissance socio-cultural history with the most burning issues and contradictions of our own time, especially as these were informing performative energies in the theatre¹⁹¹.

Poco a poco se fueron haciendo eco, en los 80, en Alemania del Este, de los nuevos paradigmas, como eran el postmodernismo en el teatro y en

Kommunikationszentrum, als Diskussionsforum und als Laboratorium aufmerksam, in welchem die ideologisch, politisch, ästhetisch disparaten Bestandteile der Übergangsepoche verbreitet, verhandelt und zu neuem Sinn gemischt wurden". Sorge (1990:39).

¹⁹⁰ Weimann (1997:179).

¹⁹¹ *op. cit.* p. 180.

la teoría crítica. En 1987, "a somewhat delayed occasion"¹⁹², la sociedad se enfrentó a la crítica feminista de Shakespeare.

Las dos sociedades se volvieron a unir en 1993. Ambas expresaron el deseo de que se respetarían las orientaciones y los logros de cada una del pasado y se mantendrían en el futuro.

La recepción de Shakespeare en la antigua RDA comenzaba con una producción de *Hamlet* en 1945 y termina con otra: Heiner Müller dirigiendo *Hamlet*, en su propia traducción, y *Hamletmaschine* en Berlín en 1990, después de la caída del muro.

¹⁹² *op. cit.* p. 195. Véase también p. 196, donde el autor nos ofrece más detalles del mencionado congreso.

4. Traducciones realizadas por Heiner Müller: *Wie es Euch gefällt y Hamlet*

It was a physical experience, bisexual, masculine-feminine, very interesting. Since then I know what Shakespeare's intestines were like.

Ich ahnte mehr als ich verstand. Aber der Sprung macht die Erfahrung, nicht der Schritt.

En 1964 la revista de teatro *Theater der Zeit*¹⁹³ realizó una encuesta en los teatros de la RDA para comprobar qué traducciones se utilizaban para escenificar las obras de Shakespeare. El resultado mostró claramente que las traducciones de Rudolf Schaller aventajaban a las de Schlegel/Tieck. Schaller era considerado en la antigua RDA como el padre¹⁹⁴ de las nuevas traducciones de Shakespeare. Pero no todo eran elogios para el traductor. Maik Hamburger, en un artículo, en el que aparece la mencionada encuesta "vorsichtiger Kommentar"¹⁹⁵ de la redacción de la revista, criticó las traducciones de Schaller y ofrecía nuevas alternativas. Hamburger resume sus críticas a Schaller del siguiente modo:

Zusammenfassend: Schaller hat den großen Vorteil gegenüber Schlegel, daß er die philologischen Erkenntnisse der letzten 120 Jahre auswerten konnte, wobei die neuesten Ergebnisse bei ihm noch zu kurz kommen. Bei aller

¹⁹³ Véase Hamburger (1964:12).

¹⁹⁴ Cfr. Walch (1970:7) y Bennowitz (1966). El artículo de Bennowitz es un homenaje por el 75 cumpleaños del traductor, en el que elogia las traducciones de Schaller, cotejando algunos pasajes de sus traducciones y las de Schlegel.

¹⁹⁵ Sorge (1990:27). El comentario era el siguiente: "Zweck dieses Beitrags ist es nicht, ein Urteil zu fällen, sondern den Theaterpraktikern eine erste Handhabe zur schöpferisch-kritischen Auseinandersetzung mit Übersetzungen zu bieten". Hamburger (1964:12).

Gewissenhaftigkeit leidet aber seine Übersetzung an einer ungenügenden Durchdringung des Texts in seiner Gesamtheit als Theaterdichtung¹⁹⁶.

En el mismo año, en 1964, Maik Hamburger colaboró con Adolf Dresen en la traducción de *Hamlet* para la escenificación en Greifswald, con motivo del cuarto centenario de Shakespeare. La producción, como vimos en el capítulo anterior, se vio envuelta en la polémica. La traducción fue rehabilitada nueve años después por Anselm Schlösser, un académico con la reputación de ser el miembro más conservador de la *Shakespeare Gesellschaft*. Así, a mitad de los 70, nadie se escandalizó cuando apareció la traducción de *Hamlet* de Heiner Müller, que debe mucho a Dresen y Hamburger.

Existen dos artículos¹⁹⁷ en los que Müller junto a Hamburger y Tragelehn exponen sus principios de traducción. Defienden su labor como hombres de teatro, que traducen una obra determinada para una puesta en escena determinada, completando su trabajo durante los ensayos; frente al traductor “desconsolado” que sabe que ha de traducir la obra completa sentado en su mesa¹⁹⁸. Otro aspecto al que se refieren es que las traducciones dependen del desarrollo de la propia literatura:

(...) man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen. (...)
Der Übersetzung von Schlegel gingen vorauf NATHAN, IPHIGENIE,

¹⁹⁶ Hamburger (1964:14).

¹⁹⁷ Walch (1970) y Müller, C. (1975).

¹⁹⁸ Müller, C. (1975:227). Este artículo podemos encontrarlo además en: Girshausen (1988:221-227).

CARLOS, WALLENSTEIN, also die ersten großen Versdramen der klassischen bürgerlichen deutschen Literatur; (...) Die neuen Übersetzungen werden auch möglich durch die neuen Versstücke von Heiner Müller, von Hacks, die hier, in der DDR, geschrieben worden sind. Von UMSIEDLERIN und MORITZ TASSOW über BAU bis GERMANIA¹⁹⁹.

Lo que estos autores intentan en ese momento en la RDA es introducir el lenguaje coloquial en el drama en verso, se pretende un acercamiento al realismo de Shakespeare²⁰⁰, a lo que Brecht contribuyó con sus obras de manera decisiva. El propio Müller reconoce su deuda con Brecht, pues sin él no hubiese podido traducir a Shakespeare: "Ich hätte natürlich nicht so übersetzen können, wie ich es gemacht habe, ohne das, was Brecht für die deutsche Sprache gemacht hat (...)"²⁰¹. Uno de los mayores logros de Brecht fue llenar el vacío existente entre la lengua culta y la coloquial, sin lo que no se hubiese podido tratar a Shakespeare en alemán y en el teatro.

In Deutschland ist doch immer das Problem: Es gibt Schiller, und es gibt Wirtinnenverse, und dazwischen ist ein Riesenvakuum. Und der Brecht hat es eigentlich zum erstenmal erreicht, durch seinen sehr kunstvollen "Dialekt", diese Kluft zwischen Hochsprache und Umgangssprache völlig aufzuheben

¹⁹⁹ Heiner Müller citado en Müller, C. (1975:222-223).

²⁰⁰ Becker (1990:57) lo resume del siguiente modo: "Das Ziel ist heute: Shakespeares frühbarockem Realismus, in dem Könige und Kinder, Mörder, Heilige und Huren, Verliebte und Verrückte ihre poetisch phantastische, ihre krud obszöne, stürmische oder verblasene, mal klug konkrete und mal philosophisch aberwitzige Sprache sprechen, diesem Realismus im Deutschen schärfer nachzuspüren, als es vom Ende des 18. Jahrhunderts an August Wilhelm Schlegel und seinen Nachfolgern, den Tiecks und dem Grafen Baudissin, mit ihren (noch immer bewundernswerten) philologischen Mitteln und im schönen Banne ihrer romantisch-idealistischen Denk- und Sprachvorstellung möglich war".

²⁰¹ Walch (1970:8).

im Theater. Und ohne diese Aufhebung kann man mit Shakespeare überhaupt nicht umgehen in deutscher Sprache und im Theater²⁰².

De lo anteriormente expuesto podemos ver que los versos de las traducciones de Müller intentan cumplir una triple tarea: "Shakespeares Verskunst eigenwertig nachzuahmen, sie vom Pathos bzw. der Patina der Romantik zu befreien und sie DDR-wirklichkeits- und -zeitgemäß zu modernisieren"²⁰³. Esta triple tarea no siempre llega a buen puerto porque a veces ocurre que estos principios chocan entre sí dando lugar a irregularidades en la traducción. Pero, como dijo Heiner Müller: "Was den Kunstwerken die Dauer gibt, sind die Fehler"²⁰⁴.

A continuación, repasaremos brevemente las traducciones de Heiner Müller de *As You Like It* y *Hamlet*²⁰⁵. Para Müller traducir a Shakespeare es algo así como una transfusión sanguínea, que obtiene gracias a su vampirismo como escritor: "Shakespeare übersetzen ist auch so etwas wie eine Bluttransfusion. Wenn man in einer Schreibkrise oder mit einer Phase zu Ende ist, dann ist es auch eine vampiristische Tätigkeit, einen Shakespeare zu übersetzen oder zu

²⁰² Heiner Müller citado en *ibíd.*

²⁰³ Steiger (1990:36).

²⁰⁴ Citado en Müller, C. (1975:221). Sobre las irregularidades en sus traducciones véanse Steiger (1990) y Becker (1991). Mientras que Steiger es más crítico, Becker alaba también los aciertos de Müller, aunque comenta que la impresión general no es tan buena como se esperaría de un autor como éste.

²⁰⁵ *Wie es Euch gefällt*, título en alemán de *As You Like It* está publicada en el volumen *Shakespeare Factory 1* (1985), y *Hamlet* en *Shakespeare Factory 2* (1994), ambos de la editorial Rotbuch. Parece que también tradujo la primera escena de *The Life of Timon of Athen* a finales de los años 50. Cfr. Hauschild (2001:278).

bearbeiten"²⁰⁶. Las traducciones y adaptaciones de clásicos son una buena ocasión para poder seguir escribiendo en un estado en que la censura estaba a la orden del día, y era además un medio de ganarse la vida. Resumiendo: traducir resultaba económicamente más satisfactorio que pasar dos años trabajando en una obra propia, que después del esfuerzo invertido corría el peligro de ser censurada. La bibliografía sobre las traducciones de Müller es bastante escasa. Klaus-Peter Steiger menciona un posible motivo: "Man ist geneigt, die Müllersche Fassung von *As You Like It* als eilfertig ergriffene Gelegenheitsarbeit eines unterbeschäftigten Dramaturgen und um diese Zeit in der DDR noch lange kaum gespielten Dramatikers abzutun"²⁰⁷.

La primera de sus traducciones, *Wie es Euch gefällt*, fue realizada en 1967 y estrenada en el *Residenztheater* de München el 1 de junio de 1968, dirigida por Hans Lietzau²⁰⁸. En una entrevista, Müller señala: "My most interesting experience with Shakespeare was a translation of *As You Like It*"²⁰⁹. Y en su autobiografía, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, encontramos un breve comentario sobre esta traducción: "(...) eine sinnliche Erfahrung. Die Doppelgeschlechtlichkeit in diesem Shakespeare-Stück, Mann und Frau, das

²⁰⁶ *GI 1* p. 145.

²⁰⁷ Steiger (1990:33).

²⁰⁸ En 1969 fue escenificada por Tragelehn, con estudiantes, en la escuela superior de teatro de Babelsberg. Y en 1975, Besson realizó otra puesta en escena de la obra en la *Volksbühne*. Cfr. Hauschild (2001:278).

²⁰⁹ Guntner & MacLean (1998:183). En esta entrevista, Müller aporta informaciones contradictorias, puesto que afirma que tradujo esta obra para la puesta en escena que mencionamos de Tragelehn, y no menciona el estreno en München.

geht so ineinander, eine Gangart zwischen Schlange und Tiger"²¹⁰. Lo cierto es que este acercamiento al bardo le proporcionaría experiencia para sus futuros trabajos en torno a Shakespeare.

Hamlet surgió en 1976 para la escenificación de Benno Besson en la *Volksbühne* de Berlín el 14 de abril de 1977. En palabras de Müller: "Ich fürchte schon, das wichtigste Stück ist für mich *Hamlet*"²¹¹. Su primer contacto con Shakespeare ocurrió cuando Müller tenía trece años. Sacó prestado *Hamlet* de la biblioteca del colegio, no entendía casi nada, pero lo releía una y otra vez. "Es ist in einer ganz bestimmten Phase überhaupt gut, wenn man gute Texte in einer Sprache liest, die man fast nicht versteht oder nur halb versteht. Man lernt dabei viel mehr, als wenn man alles versteht"²¹².

Exponemos seguidamente el desarrollo de los acontecimientos, que Müller cuenta en su autobiografía. En 1976 el autor estaba en Bulgaria y volvió a Berlín. Benno Besson quería escenificar *Hamlet*, y le preguntó si quería traducir la obra en ocho²¹³ semanas. En un primer momento Müller rechazó la propuesta de Besson y le recomendó la traducción de Hamburger y Dresen, cuya escenificación había visto en Greifswald, y de la que quedó muy impresionado. La intención inicial de Müller era simplemente mejorar algunos

²¹⁰ *KoS* p. 266.

²¹¹ *ibid.*

²¹² *op. cit.* p. 265.

²¹³ Müller se contradice al decir primero cuatro semanas (*op. cit.* p. 293) y después dos meses (*op. cit.* p. 296). Según Hauschild fueron ocho semanas (2001:279).

pasajes de dicha traducción. Matthias Langhoff era el ayudante de dirección y trabajó con Müller el texto porque durante los ensayos algunas partes del texto no funcionaban bien sobre el escenario. De este trabajo en común surgió una nueva traducción. El problema fue que los actores no tuvieron tiempo de memorizar el texto nuevo y el día del ensayo general ofrecieron un conglomerado de la traducción de Hamburger y de la de Müller. El resultado fue un juicio por plagio. Hamburger se defendió a sí mismo, y Müller y los suyos tenían como abogado defensor al Dr. Gregor Gysi. Durante el juicio Hamburger dijo que estaba históricamente demostrado que era imposible hacer una traducción propia de una obra de Shakespeare en dos meses. A esto replicó el abogado defensor con algo parecido a Oscar Wilde²¹⁴: "Das ist gerade der Beweis für die Genialität meiner Mandanten"²¹⁵ Según Müller, finalmente ganaron el juicio. Sin embargo, Hauschild²¹⁶, en su reciente biografía escrito sobre Müller: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, nos explica que el juicio se suspendió, y en 1985 llegaron a un acuerdo amistoso.

Sea como fuere, podemos afirmar que traducir o "retraducir" a Shakespeare sirvió a Müller para conocer bien a Hamlet y poder desnudarlo en su propia obra un año más tarde: *Die Hamletmaschine*.

²¹⁴ La anécdota se refiere a cuando el autor pasaba por la aduana y le hicieron la pregunta de rigor: "¿Algo que declarar?" Wilde respondió algo así como: "Nada, excepto mi genialidad".

²¹⁵ *KoS* p. 296.

²¹⁶ Hauschild (2001:279).

5. *Macbeth vs. Macbeth (nach Shakespeare)*

Homo homini lupus

5.1. *Macbeth*

5.1.1. Fechas, fuentes e historia

Macbeth sólo nos ha llegado en la edición del Folio de 1623. La hipótesis más extendida es “que fuera una transcripción del manuscrito del autor, hecha al dictado y no copiada, que estaría en posesión de los *King’s Men*, compañía de actores para la que trabajó el autor”²¹⁷. Parece ser que fue escrita en 1606. La fuente más destacada que utilizó fueron las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Holinshed del año 1577. Otras fuentes podrían ser la obra de John Leslie de 1578 *De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum* y la de George Buchanan²¹⁸ *Rerum Scoticarum Historia* de 1582. El rey Jacobo I trató de suprimir los escritos de Buchanan en 1584, entre otras cosas porque “In Buchanan’s view sovereignty derives from and remains with the people; the king who exercises power against their will is a tyrant and should be deposed”²¹⁹. Jacobo I reemplazó el poder feudal de la nobleza por un gobierno central fuerte y, manteniendo el derecho divino de los reyes, consolidó la superioridad del

²¹⁷ *Macbeth* (1998:33). Todas las citas de la obra proceden de esta edición realizada por el Instituto Shakespeare de Valencia.

²¹⁸ Buchanan también fue autor de *De jure regni* (1579).

²¹⁹ Sinfield (1992:127).

Estado frente a la Iglesia²²⁰. Este rey escribió dos obras: *Daemonologie* de 1597 y *Basilicon Doron* de 1599. En esta última intentó proteger el estado absolutista estableciendo una dicotomía entre un buen rey y un tirano usurpador. Como se desprende del título de su primer libro, el rey estaba muy interesado en temas de brujería:

James himself explained the function of demons like this: 'since the Devill is the verie contrarie opposite to God, there can be no better way to know God, then by the contrarie'. So it is with the two kinds of rulers: the badness of one seems to guarantee the goodness of the other. (...) James refuses to admit the possibility that a ruler who has *not* usurped will be tyrannical²²¹.

Parece que Shakespeare escribió *Macbeth* en honor al rey por el interés demostrado en los temas genealógicos y de brujería. Aunque no se sabe a ciencia cierta si el autor escribió la obra expresamente para ser escenificada en la corte, *Macbeth* fue representada ante Jacobo I y Christian de Dinamarca²²².

Frente a la lectura jacobina de la obra, se sitúa la propuesta por Alan Sinfield, entre otros, que nos parece más adecuada a la realidad en que vivía inmerso el bardo. Naturalmente, no conocemos con certeza los motivos que impulsaron a Shakespeare a escribir la obra, pero la historia nos ofrece un retrato no tan amable de Jacobo I. Este rey se alió con su prima Isabel I de Inglaterra y se convirtió en su sucesor en 1603, al no tener ésta descendientes.

²²⁰ Informaciones extraídas de la *Enciclopedia Encarta* (1998).

²²¹ Sinfield (1992:125).

²²² *Macbeth* (1998:30).

Su madre, María, reina de Escocia, era una católica convencida que fue encarcelada al perder su ejército contra una rebelión protestante, y fue obligada a abdicar en favor de su hijo, que se convirtió en Jacobo VI de Escocia. María huyó después a Inglaterra, convirtiéndose en cautiva de Isabel. En 1587 fue ejecutada en Inglaterra y su hijo se negó a interceder en favor de su madre. Por otra parte, como mencionamos anteriormente, Jacobo trató de convertir su reinado en un gobierno absolutista. Y siempre es difícil distinguir entre absolutismo y tiranía. En *Macbeth* encontramos pasajes que nos inducen, por lo menos, a la reflexión, y nos muestran las dos caras de la moneda.

A continuación expondremos con brevedad estas cuestiones para desarrollarlas posteriormente. Durante el reinado de Duncan ya todos están acostumbrados a la violencia, aunque con un matiz: "Violence is good, (...) when it is in the service of the prevailing dispositions of power; when it disrupts them it is evil"²²³. Shakespeare señala en su obra que Jacobo desciende de Banquo; en *Macbeth* Banquo es el personaje bueno que se encomienda a las fuerzas del bien, sin embargo, en las Crónicas de Holinshed Banquo se alía con Macbeth para asesinar al rey. Cabe destacar la ausencia de María, reina de Escocia, en la línea de descendencia de Banquo. Un momento dramático de suma importancia ocurre cuando Malcolm pone a prueba a Macduff en (IV iii). Malcolm expone todo lo que caracteriza a un "buen" tirano, y Macduff es bastante permisivo con la lujuria y la avaricia. Por otra parte, Shakespeare se

²²³ Sinfield (1992:121).

hace eco en su obra de la intranquilidad del momento histórico en el que vivía, al introducir en la escena del portero (II iii) una referencia a Henry Garnet, implicado en la "Conspiración de la Pólvora"²²⁴ del 5 de noviembre de 1605 contra el rey Jacobo I. En cualquier caso es lógico suponer, siguiendo el argumento de Sinfield, que algunos jacobinos hacían una lectura antijacobina de *Macbeth*²²⁵. Para Jan Kott²²⁶, más radical que Sinfield, todos los personajes, tanto víctimas como verdugos, vadean en sangre. Para él la tragedia se reduce a una palabra: asesinato.

History has been reduced to its simplest form, to one image and one division: those who kill and those who are killed. Ambition means in this play the intention and planning of murder. Terror means memory of murders that have been committed, and fear of new crimes that are inevitable. The great and true murder, with which history begins, is the murder of a king. Then one just has to kill; until the killer is himself killed. The new king will be the man who has killed a king²²⁷.

Por supuesto no podemos reducir la obra shakespeariana a este tema, aunque sea lo que finalmente encontremos si dejamos *Macbeth* en su armazón,

²²⁴ "Conspiración para matar a Jacobo I Estuardo, rey de Inglaterra, así como a los lores y comunes que debían asistir a la ceremonia de apertura del Parlamento, el 5 de noviembre de 1605. La conspiración fue fraguada por un grupo de destacados católicos, en venganza por las opresivas leyes anticatólicas aplicadas por Jacobo I. (...) Los conspiradores alquilaron un sótano que se encontraba debajo de la Cámara de los Lores y almacenaron allí 36 barriles de pólvora. (...)". *Enciclopedia Encarta* (1998).

²²⁵ Véase Sinfield (1992:132).

²²⁶ A pesar de los años transcurridos, la primera edición de su libro *Shakespeare Our Contemporary* en polaco apareció en 1964, este crítico nos ofrece puntos de vista interesantes y subversivos que siguen siendo actuales en el presente siglo.

²²⁷ Kott (1988:70).

sin "strange garments". De cualquier forma, la cita de Kott nos sirve como breve anticipo de la lectura que hace Heiner Müller de la obra²²⁸.

5.1.2. Personajes y momentos dramáticos

Los verdaderos reyes en *Macbeth* son Duncan y Eduardo el Confesor. Sus virtudes expuestas, al menos en el texto, contrastan con los defectos del tirano Macbeth. Duncan es el jardinero que planta a sus súbditos y los hace crecer en su jardín feudal: "I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing. (...)" (I iv, 30-31). Duncan confía ciegamente en sus hombres, sobre todo en Macbeth y Banquo, quienes le han ayudado a conseguir la victoria en el campo de batalla y, con ello, a mantener el status quo. Malcolm, en su parlamento con Macduff expone las cualidades de todo buen rey: "The king-becoming graces, / As justice, verity, temperance, stableness, / Bounty, perseverance, mercy, lowliness, / Devotion, patience, courage, fortitude, (...)" (IV iii, 91-94), que parecen ajustarse a la consideración que los personajes tenían de Duncan. El mismo Macbeth menciona sus virtudes antes de matarle, cuando aún en su conciencia el bien libra una batalla contra el mal: "Besides, this Duncan / Hath borne his faculties so meek, hath been / So clear in his great office, that his virtues / Will plead like angels, trumpet-tongue'd against / The deep damnation of his taking-off" (I vii, 16-20). Su asesinato siembra el espanto

²²⁸ Fuhrmann (1978:66) defiende "daß Shakespeares *Macbeth* erst durch Müllers Bearbeitung wird, was er nach der Interpretation Jan Kotts angeblich bereits ist".

entre sus súbditos más allegados, cuyo punto álgido encontramos en las palabras de Macduff después de ver el cadáver: "O horror, horror, horror!" (II iii, 60). El relato por parte de Lennox de los fenómenos naturales ocurridos durante la noche (II iii, 51-58), ayuda a crear una atmósfera caótica en la naturaleza, estableciéndose asimismo un paralelismo con la destrucción del orden feudal imperante a manos de los Macbeth. Esta imagen difiere de la entrada de Duncan y Banquo en el castillo de Macbeth: "This castle hath a pleasant seat; the air / Nimbly and sweetly recommends itself / Unto our gentle senses" (I vi, 1-3). Es éste un momento de ironía trágica, puesto que ni Duncan ni Banquo sospechan que el castillo y sus alrededores pueden convertirse en pocas horas en sus propias tumbas. Sin embargo, no podemos evitar olvidarnos de la segunda escena del primer acto, en la que Duncan aparece como un rey que mantiene su estado y su poder gracias a la violencia. Son dos los enemigos contra los que tuvieron que batirse sus hombres: Macdonwald y el rey noruego Sweno²²⁹, con el que se había aliado el señor de Cawdor. Macbeth recibirá el título de éste cuando vuelva de la batalla. La crueldad con que lucha Macbeth, y que enorgullece a Duncan²³⁰, queda patente en los versos del capitán, cuando relata cómo acabó éste con la vida de

²²⁹ "Aunque las fuentes de las que Shakespeare se vale hagan referencia a 'daneses' en lugar de 'noruegos', parece ser que el autor introdujo esta variante por deferencia hacia Christian IV de Dinamarca que, junto a Jacobo I debió asistir a una representación de este drama en la corte de Inglaterra". *Macbeth* (1998:63).

²³⁰ "(...), Duncan participates in the unequal value system of his culture. His grateful approval of the hideous slaughter performed in battle, a slaughter designed after all to ensure *his* continued supremacy, bathes him as well as Macbeth and the other warriors in the blood of

Macdonwald: "Till he unseam'd him from the nave to th'chops / And fix'd his head upon our battlements" (I ii, 22-23). *Macbeth* es, desde luego, una obra de las más sangrientas²³¹ de Shakespeare, pero la sangre empieza a correr antes del asesinato de Duncan. "Duncan's status is in doubt: it is unclear how far his authority runs, he is imperceptive, and his State is in chaos well before Macbeth's violence against it"²³². Esta obra es una tragedia de nobles, las únicas referencias a lo que podría ser el pueblo, los campesinos, se encuentran en el discurso del capitán: "kerns and gallowglasses²³³" (I ii, 13) y "new supplies of men" (I ii, 32).

El auténtico rey bueno de esta tragedia es Eduardo el Confesor de Inglaterra. Su cualidad más destacada es su poder de curación, lo que le conduce directamente a la santidad²³⁴ y con ello a establecer un vínculo de divinidad entre el rey y Dios. Sólo sabemos de él que Malcolm se refugió en su corte para buscar su apoyo y el de su ejército en la lucha contra el tirano, y por el doctor conocemos sus artes curatorias que congregan a las muchedumbres. Por la relación de este rey con la divinidad, podemos establecer un contraste entre Malcolm y Macbeth, pues el primero se une a las fuerzas del bien,

'reeking wounds'. Like Macbeth, Duncan is destroyed by the principle to which he grants priority". French (1992:20).

²³¹ "Blood ('sangre') y términos derivados aparecen un total de cuarenta veces a lo largo de la tragedia, convirtiéndose así en uno de los emblemas significativos de la obra". *Macbeth* (1998:59).

²³² Sinfield (1992:127).

²³³ En *Macbeth* (1998: 61) se traduce por "hombres de pie y a caballo".

²³⁴ Este rey fue realmente canonizado.

representadas en Eduardo, mientras que Macbeth invoca a los espíritus del mal, cuyo exponente en esta obra son las brujas, para que le ayuden.

Macbeth es el súbdito que Duncan ha plantado en su jardín feudal. Sin embargo, no echará raíces en él puesto que ambiciona convertirse en jardinero y sembrará la muerte con semillas de maldad. En *Macbeth* dominan los términos antitéticos, así el nexo de unión entre la primera y tercera escenas del primer acto lo proporciona la contradicción: "Fair is foul, and foul is fair" (I i, 9), que exclaman las brujas²³⁵ y "So foul and fair a day I have not seen" (I iii, 37) que pronuncia Macbeth. Macbeth utiliza las palabras de las brujas, con lo que queda establecida la relación demoníaca entre lo supraterrrenal y lo terrenal. La aparición de las brujas al principio de la obra hace patente en la tragedia la presencia del caos y la consideración de que el destino de Macbeth está predeterminado por las fuerzas del mal, que lo utilizan como a un juguete. En palabras de Banquo: "And oftentimes, to win us to our harm / The instruments of Darkness tell us truths, / Win us with honest trifles, to betray's / In deepest consequence" (I iii, 122-125). Por supuesto no podemos reducir la tragedia a un juego de las brujas, hay otros factores a tener en cuenta como la predisposición hacia el mal inherente en Macbeth y la influencia de Lady Macbeth.

²³⁵ "For many members of Jacobean audiences, Witches were a social and spiritual reality: they were as real as Edward the Confessor, perhaps more so. As belief in the physical manifestation of supernatural powers, and especially demonic powers, weakened, the Witches were turned into an operatic display, with new scenes, singing and dancing, fine costumes and flying machines. (...) Latterly we have adopted other ways with the Witches – being still unable, of

Las brujas le saludan como "Thane of Glamis", título que ya posee por la muerte de su padre, "Thane of Cawdor" y rey. Ross y Angus vienen a comunicarle que el rey le concede el título de "Señor de Cawdor"²³⁶, con lo que la primera parte de la profecía se cumple. En realidad, Macbeth ha ayudado indirectamente a este nombramiento pues gracias a su habilidad como guerrero, y a la de Banquo, lograron derrotar a los disidentes. A Macbeth le ha sido otorgado el título de un traidor, en el que el rey Duncan había depositado su confianza. Es aquí, precisamente donde reside la ironía trágica puesto que Macbeth se convertirá también en un traidor, pero su actitud ante la muerte al final de la obra dista de la de Cawdor:

Cawdor's death, which opens the play, is necessary. It will be compared to Macbeth's death. There is something Senecan and stoic about Cawdor's cold indifference to death. Faced with utter defeat Cawdor saves what can still be saved: a noble attitude and dignity. For Macbeth attitudes are of no importance; he does not believe in human dignity any more. Macbeth has reached the limits of human experience²³⁷.

Macbeth se da cuenta desde el principio que lo que está por venir "Cannot be ill; cannot be good" (I iii, 130). Hasta el asesinato de Duncan su

course, to contemplate them, as most of Shakespeare's audience probably did, as phenomena one might encounter on a heath". Sinfield (1992:131).

²³⁶ Macbeth, que cree que Cawdor aún vive, exclama: "Why do you dress me / In borrowed robes?" (I iii, 107-108). Son varias las alusiones al vestido en *Macbeth*. Banquo, por ejemplo, reconoce que el nuevo título le queda demasiado grande estableciendo un paralelismo con la vestimenta: "New honours come upon him. / Like our strange garments, cleave not to their mould, / But with the aid of use" (I iii, 144-146). También Macduff cree que el ropaje de rey no le sienta bien a Macbeth: "Lest our old robes sit easier than our new!" (II iv, 38). Por último, Angus es el que más claramente lo expone: "(...) Now does he feel his title / Hang loose about him, like a giant's robe / Upon a dwarfish thief" (V ii, 20-22).

²³⁷ Kott (1988:77).

corriente de conciencia oscilará entre el bien y el mal. Por Lady Macbeth sabemos que en su marido predomina el lado bueno de su naturaleza, aunque el mal está también presente y es a esa parte a la que debe convencer con su lengua viperina:

(...) Yet do I fear thy nature:
 It is too full o' the milk of human kindness,
 To catch the nearest way. Thou wouldst be great;
 Art not without ambition, but without
 The illness should attend it: what thou wouldst highly,
 That wouldst thou holily; wouldst not play false,
 And yet wouldst wrongly win. (...)
 (...) Hie thee hither,
 That I may pour my spirits in thine ear,
 And chastise with the valour of my tongue
 All that impedes thee from the golden round, (...) (I v, 14-20 / 23-26).

El lado oscuro de Macbeth dormía tranquilo hasta las premoniciones de las brujas. Ahora Macbeth ha de enfrentarse a esa parte de su naturaleza y, al menos al principio, librar una intensa lucha interior: "My thought, whose murther yet is but fantastical, / Shakes so my single state of man, / That function is smother'd in surmise, / And nothing is, but what is not. / (...) / If Chance will have me King, why Chance may crown me / Without my stir" (I iii, 138-141 / 143-144). Macbeth piensa en el asesinato, pero este pensamiento le horroriza, desea no tener que actuar y que el azar le traiga la corona. La gran diferencia entre Macbeth y Hamlet es que Macbeth vive en una sociedad feudal que él mismo con su "trabajo" ayuda a mantener, mientras que Hamlet vive bajo el puente que conduce a la sociedad feudal hacia una capitalista. Macbeth

no puede compaginar trabajo y estudios. Hamlet ha estudiado y debe aprender a “trabajar”. Una vez que su ambición por el poder va tomando forma, reconoce los obstáculos que se interponen en su camino hacia la “gloria”: “The Prince of Cumberland! That is a step / On which I must fall down, or else o’erleap / For in my way it lies. (...) / Let not light see my black and deep desires” (I v, 49-52).

En la séptima escena del primer acto Macbeth expone en un bello monólogo sus argumentos para no llevar a cabo el asesinato: “I am his kinsman and his subject” y “his host” (I vii, 13 / 14). Es consciente, además, de que habrá de sufrir las consecuencias: “We still have judgement here” (I vii, 8). No obstante, Lady Macbeth tiene todas las armas lingüísticas a su alcance para convencer a Macbeth para que actúe, apela sobre todo a su hombría, con lo que un hombre es sinónimo de asesino y, más grave aún, asesino de reyes. Utiliza una imagen de crueldad poderosa, como es matar al propio hijo, para decirle que ella nunca rompería un juramento: “(...) I would, while it was smiling in my face, / Have pluck’d my nipple from his boneless gums, / And dash’d the brains out, had I so sworn as you / Have done to this” (I vii, 57-60). Al final de la escena Macbeth está decidido a seguir adelante y a engañar al mundo: “False face must hide what the false heart doth know” (I vii, 82)²³⁸. Macbeth tiene más imaginación que su mujer y ésta le hace ver una daga ensangrentada antes de cometer el crimen (II i). No sólo le traiciona la vista, sino también el oído, cree escuchar voces que le dicen: “«Sleep no more! / Macbeth does murder sleep» –

²³⁸ En esta obra está también presente el tema de la apariencia y el ser.

the innocent sleep" (II ii, 35-36)²³⁹. Macbeth se siente culpable y es incapaz de volver a la escena del crimen para dejar los puñales que culpabilizarán a los centinelas. Lady Macbeth considera los escrúpulos de su marido como signo de debilidad y es ella la que termina de preparar el cuadro del crimen. Para eliminar cualquier pista, Macbeth, recuperado, mata a los centinelas en lo que describe como un ataque de furia. Macduff empieza a sospechar pues le pregunta de forma espontánea el porqué de su acción.

Los siguientes obstáculos en su loca carrera hacia el poder son: Banquo e hijo, y sobre todo Macduff. El asesinato de Banquo (III iii) tendrá como consecuencia que Macbeth mostrará en público el miedo que le inspira la aparición del espectro, y la huida de Fleance convertirá en realidad la profecía. A Macduff no puede matarle porque ha huido y se venga matando a su familia (IV ii), hecho que provocará la sed de venganza de Macduff y el cumplimiento de otra profecía, al haber sido arrancado del vientre de su madre por medio de una cesárea. El espíritu de Banquo produce un hondo terror en Macbeth, sólo cuando éste se marcha se siente aliviado: "I am a man again" (III iv, 107), e intenta que todo vuelva a la normalidad, aunque no lo consigue. Macbeth sucumbe a la paranoia, sospecha de todos sus súbditos hasta tal extremo que tiene criados espías por todas partes: "There's not a one of them, but in his house / I keep a servant fee'd" (III iv, 130-131). En la misma escena, reconoce

²³⁹ La falta de sueño es otro de los motivos recurrentes en la obra.

que todavía le falta práctica, es decir, ha de ser aún más cruel: "We are but young in deed" (III iv, 143).

La escena siguiente está dedicada a un encuentro de las tres brujas con Hécate²⁴⁰. Ésta las reprende por haber jugado con Macbeth y no haberla hecho partícipe. Las brujas vuelven a hacer su aparición en la primera escena del cuarto acto. Es aquí donde Macbeth presencia las tres apariciones, cuyo cumplimiento anuncia su final. La primera aparición es una cabeza armada que le previene contra Macduff; la segunda es un niño ensangrentado que le dice que nadie nacido de mujer dañará a Macbeth; la tercera es un niño coronado con un árbol en la mano que le comunica que Macbeth nunca será vencido hasta que el bosque de Birnam avance contra él. Respecto a la primera, Macbeth ve confirmados sus temores; justo después del encuentro con las brujas sabe por Lennox que Macduff ha huido a Inglaterra. Suponemos que sus súbditos van abandonándole poco a poco hasta quedar completamente solo y aislado. Sabemos que la segunda profecía se cumple con Macduff. En cuanto a la tercera, Malcolm ordena a sus soldados que se cubran con una rama para que los espías se equivoquen al contar (V iv), cuando marchan hacia Dunsinane. Un mensajero anuncia a Macbeth (V v) que el bosque se mueve, sabe entonces que morirá: "At least we'll die with harness on our back" (V v, 52). Parece paradójico que Macbeth considere imposible que el bosque avance cuando debe

²⁴⁰ "Esta escena, breve y sin valor dramático alguno, ha recibido, sin embargo, gran atención por parte de la crítica. Se piensa que pudo haber sido incluida, en el texto de *Macbeth*, por otro dramaturgo, probablemente Middleton". *Macbeth* (1998:213).

estar al corriente del caos desatado en la naturaleza durante la noche del asesinato de Duncan, que comentan Ross y el anciano:

OLD MAN

'Tis unnatural,
Even like the deed that's done. On Tuesday last,
A falcon, towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at, and kill'd.

ROSS

And Duncan's horses (a thing most strange and certain)
Beauteous and swift, the minions of their race,
Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out,
Contending 'gainst obedience, as they would make
War with mankind.

OLD MAN

'Tis said, they eat each other.

ROSS

They did so, to th'amazement of mine eyes
That look'd upon't (II iv, 10-20).

Y cuando él mismo comenta que las piedras pueden moverse y los árboles hablar: "Stones have been known to move, and trees to speak" (III iv, 122). Macbeth no se contenta con estas tres apariciones, aunque en un principio tiene la impresión de poder mantenerse en el poder, y pregunta si los descendientes de Banquo reinarán alguna vez en Escocia. Así, aparecen ocho reyes y Banquo ensangrentado, todos con el aspecto de éste, llevando el último un espejo que muestra a Macbeth muchos más reyes, todos iguales a Banquo. Queda, por tanto, establecida la genealogía que llega hasta el rey Jacobo, no encontrándose en el espejo su madre María de Escocia.

Al final de la obra, los acontecimientos se precipitan hasta desembocar en el suicidio de Lady Macbeth y en la muerte de Macbeth. Shakespeare no menciona los años de reinado de Macbeth que sí aparecen en las Crónicas. En las fuentes se diferencia entre dos periodos del reinado de Macbeth: uno justo y otro tiránico²⁴¹. Sin embargo, en *Macbeth* parece que el protagonista nunca ejerció realmente su papel de rey:

(...), the play is careful to suggest that he is hardly in office before he is overthrown. The years of successful rule specified in the chronicles are erased (...). The action rushes along, he is swept away as if he had never truly been king. (...). Macbeth kills two people at the start of the play: a rebel and the king, and these are apparently utterly different acts of violence. That is the ideology of Absolutism. Macduff also, killing Macbeth, is killing both a rebel and a king, but now the two are apparently the same person²⁴².

La muerte de su esposa parece no afectarle en demasía: "She should have died hereafter" (V v, 17), puesto que Macbeth ya no encuentra sentido a la vida²⁴³:

There would have been a time for such a word—
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player

²⁴¹ Fuhrmann (1978:68).

²⁴² Sinfield (1992:126).

²⁴³ "What happens to Macbeth, long before the final battle, is that he loses all reason for living. He has cut himself off from everything that makes life worth living: 'honour, love, obedience, troops of friends', all life's felicities. Despite the love shown between them in the early scenes,

That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more. It is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing (V v, 18-28).

Macbeth sabe que todo está ya perdido, se siente acorralado: "They have tied me to a stake, I cannot fly, / But bear-like I must fight the course" (V vii, 1-2)²⁴⁴. Piensa en el suicidio, pero se convence de que es mejor que mueran otros, es decir, Macbeth quiere morir matando. Sin embargo, cuando Macduff le comunica que fue arrancado del vientre de su madre, Macbeth queda paralizado por el cumplimiento de la profecía y no quiere luchar contra él. Macduff le amenaza entonces con exhibirlo públicamente, pintado como a un monstruo. Macbeth decide seguir luchando puesto que no quiere ser humillado: "I will not yield / To kiss the ground before young Malcolm's feet / And to be baited with the rabble's curse" (V vii, 56-58). Al final de la escena, Macduff aparece con la cabeza del tirano "carnicero"²⁴⁵:

At the conclusion of this tragedy, we accept without demur the judgement that Macbeth is a butcher. In fact, however, he is no more a butcher at the end than he is at the beginning. Macbeth lives in a culture that values butchery. Throughout the play manhood is equated with the ability to kill. Power is the highest value in Scotland, and in Scottish culture, power is military prowess. Macbeth's crime is not that he is a murderer: he is praised and rewarded for

his wife's death barely touches Macbeth. She gave up her part in his life when she renounced the gender principle she was responsible for". French (1992:23).

²⁴⁴ "Alusión al deporte del 'bear-baiting', famoso en aquellos tiempos, en que un oso atado a un palo había de defenderse del ataque de una jauría". *Macbeth* (1998:319). La reina Isabel era muy aficionada a este "deporte".

²⁴⁵ Así se refiere Malcolm a Macbeth al final de la obra: "butcher" (V vii, 98).

being a murderer. His crime is a failure to make the distinction his culture expects among the objects of his slaughter²⁴⁶.

Parece que se ha vuelto a imponer el "orden", pero se trata de un orden, que se sustenta también sobre la violencia masculina, como al principio de la obra, ya no quedan mujeres, ni buenas ni malas.

Banquo es el compañero de batallas de Macbeth. Ambos hacen alarde de un gran valor y, al mismo tiempo, de una enorme crueldad en la lucha contra los enemigos Macdonwald, Sweno y Cawdor, según el informe del capitán herido y de Ross. Las tres brujas también salen al encuentro de Banquo y le profetizan que será padre de reyes: "Lesser than Macbeth, and greater. / Not so happy, yet much happier. / Thou shall get kings, though thou be none" (I iii, 64-66). Macbeth intenta sobornarle con cautela, antes de asesinar a Duncan, ofreciéndole honores, si acepta sus planes. Sin embargo Banquo parece dudar de Macbeth y rechaza de forma sutil el soborno:

MACBETH

If you shall cleave to my consent, when 'tis,
It shall make honour for you.

BANQUO

So I lose none

In seeking to augment it, but still keep
My bosom franchis'd, and allegiance clear,
I shall be counsell'd (II i, 25-29).

²⁴⁶ French (1992:15).

En realidad, Banquo no puede tomar partido por Macbeth porque eso supondría ofender a Jacobo I, el cual es contemplado en la obra como descendiente de Banquo: "In the sources he [Banquo] collaborates with Macbeth, but to allow that in the play would taint King Jame's line and blur the idea of the one monstrous eruption. Shakespeare compromises and makes Banquo do nothing at all"²⁴⁷. En la escena primera del tercer acto, Banquo reconoce que Macbeth no ha jugado limpio para lograr que la profecía se convirtiese en realidad: "(...) and, I fear / Thou play'dst most foully for't. Yet it was said, / It should not stand in thy posterity; / But that myself should be the root and father / of many kings. If there come truth from them, / As upon thee, Macbeth, their speeches shine" (III i, 2-7). De este monólogo se desprende asimismo que Banquo sabe que el poder obtenido por Macbeth es efímero y que son él y su descendencia los que realmente tendrán el poder en el futuro. Macbeth decide poner fin a la vida de Banquo y de su hijo Fleance²⁴⁸; para ello contrata a dos asesinos (III i), que luego serán tres (III iii) y en el nuevo encuentro con Macbeth uno (III iv). Macbeth les hace ver que Banquo es el causante de sus miserias, librándose él de toda culpa; así convierte el cruel asesinato en un acto de justicia. En la escena del asesinato (III iii) aparece un tercer asesino de la nada, dice que le envía Macbeth y trae instrucciones con lo que deben hacer. Los asesinos logran matar a Banquo, cuando él y su hijo

²⁴⁷ Sinfield (1992:128).

²⁴⁸ El nombre del hijo de Banquo parece provenir del verbo "to flee", es decir, "huir". Fleance sólo tiene dos breves apariciones en la tragedia: (II i) y (III iii).

vuelven de su salida a caballo, pero Fleance consigue huir. En la cuarta escena el asesino informa a Macbeth de que degolló a Banquo, además de causarle veinte heridas en la cabeza y de la huida del hijo. Vuelve la angustia de Macbeth y sus miedos y le dice al asesino que volverán a encontrarse al día siguiente. Las escenas en que aparecen los asesinos son bastante confusas y el nuevo encuentro mencionado por Macbeth no tiene lugar. Aunque el asesino asegura a Macbeth que Banquo está “bien” muerto, su espíritu se hace visible sólo a Macbeth, impidiéndole sentarse en su silla y haciendo que éste ofrezca un espectáculo dantesco a sus invitados. Por las indicaciones del texto la profecía hecha a Banquo también se cumplirá.

Lady Macbeth es un personaje que Shakespeare ha moldeado para alejar de Banquo cualquier sospecha de culpabilidad en el asesinato de Duncan. En las Crónicas Lady Macbeth sólo aparece una vez y Banquo es cómplice de Macbeth. Lady Macbeth se caracteriza por ser un personaje práctico y calculador, al menos al principio de la tragedia. Vive en un mundo de hombres y parece que hasta el momento de la acción su papel se ha visto reducido a ejercer de esposa y “ama de castillo”. Su oportunidad llega cuando Macbeth le envía la carta en la que le cuenta su encuentro con las brujas. El monólogo que tiene lugar a continuación es uno de los más estremecedores e intensos de la obra: Lady Macbeth invoca a las fuerzas del mal para que conviertan su cuerpo de mujer en un arma cruel y sanguinaria:

(...) Come, you spirits

And fill me, from the crown to the toe, top-full
 Of direst cruelty! Make thick my blood,
 Stop up th'access and passage to remorse;
 That no compunctions visitings of Nature
 Shake my fell purpose, nor keep peace between
 Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
 And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
 Wherever in your sightless substances,
 You wait on Nature's mischief! Come, thick night, (...) (I v, 39-49).

Sólo mediante esta transformación puede acceder a ocupar una posición en el mundo patriarcal dominado por la violencia en el que vive: "(...) in modern parlance she is a 'bourgeois' feminist who strives to outdo in domination and virility the very male system which subordinates her"²⁴⁹. Sin embargo, esta metamorfosis es casi exclusivamente verbal: "(...) with the valour of my tongue" (I v, 25). Es ella la que urde el plan para asesinar a Duncan, pero no hubiera tenido valor para llevarlo a cabo porque éste le recordaba a su padre: "(...) Had he not resembled / My father as he slept, I had done't" (II ii, 12-13). De todas formas tiene la suficiente sangre fría para drogar a los soldados, y no importarle si vivirán o morirán, y para manchar sus caras con la sangre del rey muerto para que la culpa recaiga sobre ellos.

El hecho de que Lady Macbeth no tenga hijos en la obra contribuye también a su "desfeminización". Parece que los tuvo, según podemos leer en el texto: "(...) I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me; (...)" (I vii, 55-56). Macbeth la anima a concebir sólo hijos varones:

“Bring forth men-children only! / For thy undaunted mettle should compose / Nothing but males” (I vii, 72-74). Si Lady Macbeth concibió hijos y cabe la posibilidad de que todavía lo haga, sería lógico pensar que la causa de no tenerlos se debe a la impotencia de Macbeth. Macduff exclama después de enterarse de la muerte de sus hijos: “He has no children” (IV iii, 215), lo que parece una alusión clara a Macbeth. *Macbeth* es una obra de hombres, a excepción de los Macduff no hay familias tradicionales compuestas por madre-padre-hijos: “As is typical of many of Shakespeare’s tragedies, the play is largely womanless and family relationships are disturbed; Duncan and Banquo both have heirs, but no wives, Macbeth and Lady Macbeth have no surviving children”²⁵⁰. Frente a estas familias masculinas el texto nos presenta una familia femenina, que no es de este mundo; nos referimos a las tres brujas, esos personajes “emblematically bearded, linguistically ambiguous”²⁵¹, cuyo aspecto hace que Banquo no sepa identificar su sexo: “(...) What are these, (...) you should be women; / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so” (I iii, 38 / 44-46). Esta descripción andrógina y su pertenencia al mundo maligno, nos permite establecer una analogía con Lady Macbeth, puesto que ésta renuncia a su cuerpo de mujer para poder alcanzar sus fines encomendándose a los espíritus de la muerte y por su conocimiento de brebajes y drogas. La única mujer realmente femenina de la obra es Lady Macduff, ella

²⁴⁹ Eagleton (1992:50).

²⁵⁰ Goldberg (1992:104).

²⁵¹ *op. cit.* p.105.

es madre y esposa, y con ello se convierte en la figura diametralmente opuesta a Lady Macbeth. En la única escena en la que aparece (IV ii) está dolida porque su marido la ha abandonado a ella y a sus hijos, y, a pesar de las advertencias decide quedarse en su castillo. Allí la sorprende el asesino que mata a su hijo en escena y, supuestamente a ella y al resto de sus hijos después: "The horror and the pity it arouses in the audience are morally exemplary: this is what happens, what it feels like to live in a world in which power can no longer distinguish the elements it was designed to protect"²⁵². Shakespeare dedica 83 líneas a esta escena con el fin de mostrarnos hasta dónde llega la crueldad de Macbeth, pero también para el desarrollo de la acción dramática, proporcionando a Macduff un buen motivo para vengarse de éste.

El personaje de Lady Macbeth sufre a lo largo del texto un cambio psicológico importante. Como vimos, ella es la que anima a Macbeth a cometer el asesinato, utilizando un discurso elocuente y convincente. Mientras dura la complicidad entre ambos, es decir, hasta que logran su objetivo principal, la corona de Escocia, ella hace alarde de su sangre fría y fuerza de manipulación. Parece que por fin va a poder disfrutar durante el banquete de las mieles del éxito conseguido, pero no es así. Antes de que éste se celebre Lady Macbeth expresa ya sus dudas: "Nought's had, all's spent, / Where our desire is got without content" (III ii, 4-5). Macbeth no cuenta sus planes para acabar con la vida de Banquo y Fleance a su mujer: "Be innocent of the knowledge, dearest

²⁵² French (1992:21).

chuck" (III ii, 45). Macbeth muestra en esta escena su personalidad hipócrita y falsa al decirle a su esposa que dedique sus atenciones a Banquo: "Let your remembrance apply to Banquo" (III ii, 30). Lady Macbeth sigue mostrando su carácter fuerte durante el banquete, al hacerse cargo de la situación disculpando la "locura" transitoria de su marido provocada por la aparición del espíritu de Banquo que sólo puede ver él. Es la última vez que la vemos antes de descubrir que ha caído presa de la locura y del sonambulismo. Esta locura se hace patente en el texto por medio de las repeticiones y un discurso incoherente, que ha perdido la fuerza que tenía al comenzar la obra: "Macbeth will end up as a bundle of broken signifiers, his body reduced to a blind automaton of battle; his sleepwalking wife disintegrates into fragments of hallucinated speech and mindless physical action"²⁵³. Macbeth y Lady Macbeth han sido cómplices desde el principio, pero una vez conseguida la corona, Macbeth ya no cuenta con su mujer para sus planes, quizá para no causarle un mal de conciencia mayor o porque su ambición por mantener el poder es personal e intransferible. En cualquier caso, Lady Macbeth en su desvarío quiere quitarse las manchas de sangre de las manos que sólo puede ver ella. En su discurso roto hace referencia a las muertes de Duncan y Lady Macduff; son las imágenes que más la han impactado ya que Duncan le recordaba a su padre y Lady Macduff a la mujer que nunca más podrá ser por haber renunciado a su femineidad²⁵⁴: "(...) Yet who would / have thought the old man to have had so much blood in / him? /

²⁵³ Eagleton (1992:51).

(...) The Thane of Fife had a wife; where is she now?" (V i, 34-36 / 38). Lady Macbeth se suicida²⁵⁵ (V v) sin haber podido saborear su papel de reina, pidió ocupar un lugar en la sociedad patriarcal en la que vivía transformando su cuerpo en arma demoníaca, y al final dar marcha atrás resulta imposible: "What's done cannot be undone" (V i, 60-61) y la única salida es la muerte.

Malcolm y Donalbain son los hijos de Duncan. Cuando descubren el asesinato de su padre, presienten que sus vidas corren peligro y deciden marchar a Inglaterra e Irlanda respectivamente. Después de su huida a Irlanda no volvemos a saber nada de Donalbain²⁵⁶. Malcolm es el que con el apoyo de Eduardo el Confesor y su ejército se prepara para derrocar al usurpador Macbeth. Malcolm no es un guerrero tan valeroso como Macbeth: al principio de la obra Malcolm está junto a Duncan, lejos del campo de batalla. Malcolm estuvo luchando pero el capitán ensangrentado, que trae noticias del frente, tuvo que evitar que le capturasen. Duncan le otorga el título de "Prince of Cumberland"²⁵⁷, con lo que se convierte en sucesor al trono y en un obstáculo más para Macbeth, que pronto logra esquivar: parece que a él lo eligieron los nobles. Al final de la obra es Malcolm el que ordena a los soldados que cojan una rama para ocultar así al ejército; es esta imagen la que hace creer al

²⁵⁴ "Macbeth has violated moral law; Lady Macbeth has violated natural law". French (1982:16).

²⁵⁵ Malcolm menciona su suicidio al final de la obra: "(...) and his fiend-like Queen - / Who, as 'tis thought, by self and violent hands / Took off her life" (V vii, 98-100).

²⁵⁶ Se le vuelve a mencionar por última vez para hacer explícita su ausencia en (V ii): Donalbain no está en la lista de nobles que tiene Lennox, que van a luchar contra Macbeth.

²⁵⁷ Título que recibe el heredero al trono de Escocia. *Macbeth* (1998:91).

mensajero que el bosque de Birnam se mueve, como profetizaron las brujas. Finalmente, Malcolm será coronado rey de Escocia y promete recomponer el reino trayendo a los exiliados de vuelta y nombrando condes a todos los nobles señores de su corte.

Macduff o el "Thane of Fife" huye para unirse a Malcolm y luchar contra Macbeth, mientras su mujer e hijos son asesinados por orden del tirano. Su momento dramático más importante tiene lugar cuando Malcolm le pone a prueba (IV iii) para saber si puede o no confiar en él. Primero Malcolm le pregunta por qué dejó sola a su familia. Macduff no da una respuesta directa, se siente ofendido por la acusación y anuncia su marcha. Después Malcolm le hace creer que él sería muchísimo más cruel que Macbeth. Va enumerando vicios: Macduff disculpa la avaricia y la lujuria: "Of course, Malcolm is not actually like this, but the point is that he well could be, as Macduff says many kings have been, and that would all be acceptable"²⁵⁸. Pero cuando Malcolm sigue con su exposición, Macduff ya no aguanta más y decide marcharse de Escocia, su patria: "These evils thou repeat'st upon thyself / Hath banished me from Scotland" (IV iii, 112-113). Finalmente, Malcolm le confiesa que le había puesto a prueba. En la misma escena Macduff se entera por Ross de la matanza de su familia. Con este último asesinato Macduff se convierte en el enemigo acérrimo de Macbeth, le ha dado un motivo personal para la venganza. Gracias a

²⁵⁸ Sinfield (1992:129).

Macduff se cumple la segunda profecía: "(...) none of woman born / Shall harm Macbeth" (IV i, 79-80), porque parece que a su madre le hicieron una cesárea: "And let the angel whom thou still hast serv'd / Tell thee Macduff was from his mother's womb / Untimely ripp'd" (V vii, 43-45). Es decir, "(...) Macduff has not only abandoned his wife and family, his very birth represents a triumph over his mother's womb, the manifest fantasy of being self-begotten (...)"²⁵⁹. La tragedia es, en cierto modo, circular; al principio Macbeth ayuda a acabar con el traidor Cawdor y, al final, Macduff acaba con la vida del traidor Macbeth: "Macduff at the end stands in the same relation to Malcolm as Macbeth did to Duncan in the beginning. He is now the king-maker on whom the legitimate monarch depends, (...)"²⁶⁰.

El resto de señores nobles que nos gustaría destacar son: Lennox, Ross y Angus. Aunque tienen breves apariciones en la tragedia, sus personajes son importantes ya que nos muestran en un principio su lealtad hacia el tirano, para terminar abandonándolo y hacer de este modo más patente aún su soledad. Angus parece que fue de los primeros en marcharse con Malcolm. Sólo aparece en (I iii) junto a Ross, para anunciar a Macbeth su nuevo título de "Thane of Cawdor", y en (V ii) junto a los ingleses que se preparan para la lucha. Ross es el encargado de contarle a Duncan la alianza entre Sweno y Cawdor (I ii), escena en la que también aparece Lennox. Ross mismo decide el castigo que

²⁵⁹ Goldberg (1992:104).

deben imponer al rey noruego: "Nor would we deign him burial of his men / Till he disbursed, at Saint Colme's Inch / Ten thousand dollars to our general use" (I ii, 63-65). Tras el asesinato de Duncan se queda con Macbeth. En (II iv) habla con un anciano sobre el caos que sufre la naturaleza, pero no quiere interpretar estos signos y permanece fiel al tirano. En la misma escena Macduff habla brevemente con ambos: comienza a expresar sus dudas sobre Macbeth y decide no comparecer a su coronación que tendrá lugar en Scone. Ross asistirá junto a Lennox al banquete (III iv) ofrecido por Macbeth y serán testigos de su terror por la visita del espíritu de Banquo. Ross se pasa al otro bando y parece adoptar el papel de mensajero, puesto que anuncia a Lady Macduff la marcha de su marido junto a Malcolm y le defiende de las acusaciones de ésta (IV ii); después le comunica a Malcolm el asesinato de toda su familia (IV iii) y, por último, será el encargado de informar a Seyward de la muerte de su hijo a manos de Macbeth. Lennox, además de su breve aparición en (I ii) es el que junto a Macduff va a despertar al rey Duncan en la famosa escena del portero (II iii). Lennox sigue fiel a Macbeth, pero en una escena paralela a (II iv), le vemos hablando con un caballero, en ella califica el banquete de Macbeth como "the tyrant's feast" (III vi), quedando clara su opinión sobre éste. A pesar de ello, todavía le acompaña en su segundo encuentro con las brujas (IV i) y le informa de la huida de Macduff. Es la última vez que se le menciona en el texto.

²⁶⁰ Sinfield (1992:128).

La escena del portero (II iii) se encuentra ubicada en la obra justo entre el asesinato del rey Duncan por parte de los Macbeth y el descubrimiento de éste por Lennox y Macduff. En cualquier representación esta escena se suele recordar especialmente porque supone un cierto alivio después de la barbarie cometida y la sangre derramada. Puede que asimismo la recordemos de forma inconsciente por las palabras de éste: "I pray you, remember the porter!" (II iii, 20). Siempre se ha tendido a interpretar esta escena como de "comic relief", puesto que supone una detención de la violencia sanguinaria: el diálogo que se establece entre Lennox, Macduff y el portero está lleno de alusiones a la bebida, cuyo abuso puede producir impotencia, así como a la lujuria o a la orina. Sin embargo, esta escena tiene una función dramática clara, que no es otra que proporcionar el tiempo suficiente a los Macbeth para lavarse la sangre y cambiarse de ropa. "By delaying the entry of Macduff and Lennox, the Porter does what Macbeth can never do: he makes time stand still"²⁶¹. Además en esta escena, Shakespeare hace una referencia a Henry Garnet al utilizar el portero la palabra "equivocator". Para Schoenbaum puede tratarse de una referencia doble, puesto que también se menciona la figura de un granjero en el texto: "Father Henry Garnet, Provincial of the Jesuit Society in England, used Mr. Farmer as one of numerous aliases, perhaps prompting Shakespeare by association to follow 'farmer' with 'equivocator'"²⁶². En cualquier caso,

²⁶¹ Hillman (1992:195).

²⁶² Schoenbaum (1987:251). En su artículo, Schoenbaum nos presenta la opinión de diversos escritores y críticos sobre esta escena.

Shakespeare ofrecía con ello a su público ciertos guiños de complicidad. El portero también se ha convertido en portero del infierno²⁶³; puesto que lo dice explícitamente en el texto haciendo mención al calor y utilizando el nombre de Belcebú: "Who's there i'the name of Belzebub? (...) Have napkins enow about you; here you'll sweat for't. (...) I had thought to have let in some all professions, that go the primrose way to th'everlasting bonfire" (II iii, 3 / 5-6 / 17-19). Pero, siguiendo la cadena de términos antitéticos de la obra: "this place is too cold for Hell" (II iii, 16-17) y el portero renuncia a su papel de portero del diablo porque intuye que Inverness es peor que el mismo infierno.

Para concluir este desfile de personajes mencionaremos a los dos doctores y a Seyton. En la obra aparecen un doctor inglés y uno escocés, los dos son testigos de enfermedades incurables que la medicina no puede aliviar. El doctor inglés tiene un breve papel en el que anuncia la llegada del rey Eduardo el Confesor. El doctor cuenta que las masas se han congregado para que el rey santo los cure: "(...) but at his touch, / Such sanctity hath heaven given his hand, / They presently amend" (IV iii, 143-145). Por su parte, el doctor escocés aparece en dos escenas; en (V i) aparece junto a la dama de Lady Macbeth observando asombrado su sonambulismo: "My mind she has mated, and amazed my sight. / I think, but dare not speak. (...) This disease is beyond my

²⁶³ "His Porter not only served practical theatrical necessity by giving Macbeth a chance to get cleaned up, but also in the most powerful terms imaginable equated Inverness with Hell". *op. cit.* p.253.

practice" (V i, 71-72 / 52). Aparece de nuevo en la tercera escena del último acto para decirle a Macbeth que no tiene cura ni para su mujer ni para Escocia. Lo que Macbeth pide al doctor es un imposible:

Canst thou not minister to a mind diseas'd,
Pluck from the memory a rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain,
And with some sweet oblivious antidote
Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff
Which weighs upon the heart? (V iii, 40-45).

Tampoco tiene en su botiquín ningún remedio para echar a los ingleses:

"What rhubarb, senna or what purgative drug / Would scour these English hence? Hear'st thou of them?" (V i, 55-56). Finalmente el doctor comenta que no volvería a Dunsinane ni por beneficiarse, como lo había hecho. Los doctores sirven a Shakespeare para establecer una clara oposición entre el rey bueno y santo de Inglaterra que cura enfermedades, que escapan a la ciencia, y el malvado Macbeth, provocador de enfermedades incurables tanto para los suyos como para el estado.

Seyton²⁶⁴, el escudero de Macbeth, es el único que le ha permanecido fiel. Tiene tan sólo unas breves líneas en la obra, en (V iii) y (V v), pero sobre el escenario queda claro que es el único apoyo que le queda a Macbeth, tras ser abandonado por sus nobles. Seyton se encarga de ponerle la armadura para la

²⁶⁴ El nombre de Seyton es homónimo de "Satán"; esto puede inducir a pensar que Macbeth ha hecho un pacto con el diablo, lo que de otra forma estaría acorde con la presencia de las brujas y de lo demoníaco en la obra.

batalla final y de anunciarle la muerte de Lady Macbeth. Después no volvemos a saber nada más de él.

Después de esta exposición, analizaremos *Macbeth (nach Shakespeare)* de Heiner Müller. Müller tradujo casi íntegramente la obra, por lo que nos hemos detenido más en el apartado de Shakespeare que en el resto de obras a estudiar.

5.2. *Macbeth (nach Shakespeare)*

Der »Macbeth«-Text ist sehr schlecht überliefert und dadurch eine gute Gelegenheit für eine Bearbeitung. (KoS, p.261)

5.2.1. Fechas

Heiner Müller compuso *Macbeth (nach Shakespeare)* en 1971. Cuenta Hauschild²⁶⁵, citando a Tragelehn, que la causa fue un tobillo roto; también pudo ser el 100 cumpleaños de Lenin (1870) o, como comenta Müller:

Zunächst hatte mich nur Shakespeares Stück interessiert, auch im Zusammenhang mit »Mauser«, und es gab die Gelegenheit: In Brandenburg stand »Macbeth« auf dem Spielplan. Da habe ich gesagt: »Wartet doch, bis ich meine Fassung fertig habe.« Und diese Fassung haben sie dann 1972 aufgeführt.²⁶⁶

²⁶⁵ "Banale Veranlassung für »Macbeth« ist, wie Tragelehn erzählt, ein gebrochener Knöchel: Im Krankenhaus habe sich Müller aus Langeweile »den Macbeth vorgenommen. Er hat angefangen, neu zu übersetzen, und was ihm nicht gefallen hat, hat er verändert oder gestrichen und was zugeschrieben, wenn ihm was eingefallen ist". Hauschild (2001:279).

²⁶⁶ KoS p.260.

Así, su estreno tuvo lugar el 11 de marzo de 1972 en el *Theater Brandenburg*, dirigida por Bernhard Bartoszewski. El comentario de Müller al respecto es: "Es fiel nicht weiter auf"²⁶⁷, pero la evidencia demuestra lo contrario. Wolfgang Harich desató una gran polémica, calificando la obra de pesimista, y " [das Stück] verschwand schnell von der Bühne der damaligen DDR, obwohl das Stück danach in der Bundesrepublik (Karlsruhe, Tübingen und Recklinghausen) und in der Schweiz (Basel) noch mehrere Inszenierungen erlebt hat"²⁶⁸.

Entre los numerosos críticos²⁶⁹ de la obra, en 1972, Schlösser y Harich se convirtieron en detractores, y Dieckmann, Heise y Linzer en defensores de Müller. La posición de Schlösser es el reflejo de la tendencia anti-imperialista que predominaba en la antigua RDA:

Man kann ferner nicht ganz umhin, zu vermerken, daß abgeschnittene Brustwarzen und Genitalien, mit welch letzteren in Müllers "Macbeth" ein frivoles Spiel getrieben wird, in der neueren amerikanischen Literatur nachgerade zu gängigen Requisiten geworden sind. (...) Heiner Müller hätte das Zeug dazu, ein parteiliches Stück über die Greuel des Imperialismus in Vietnam zu schreiben – nicht, weil er ein Spezialist in Sadismus wäre, sondern weil er über Gestaltungskraft und Wortgewalt verfügt²⁷⁰.

Aunque de forma cuidadosa, Schlösser reprocha a Müller el exceso de sexo y de violencia gratuita en el texto. A este crítico se unirá Harich, pero éste es mucho

²⁶⁷ *op. cit.* p.260.

²⁶⁸ Iwabuchi (1994:161).

²⁶⁹ Schlösser (1972), Harich (1973), Dieckmann (1973) y (1981), Heise (1972) y Linzer (1972). Remitimos al lector a estos artículos y a los de Iden (1972), Melchinger (1972) y Holtz (1973).

²⁷⁰ Schlösser (1972: 46 y 47).

más visceral que el primero, no sólo intenta desacreditar a Müller, sino también a Dieckmann, Heise y Linzer: “Und das nennt ihr drei ein neues Stück von Müller?”²⁷¹. Entre otras lindezas, utiliza Harich, en su extenso y elaborado artículo, las siguientes expresiones para criticar la obra y a Müller: “reaktionär im Inhalt, schlampig in der Form” (192), “Geschichtspessimismus” (195), “literarische(r) Schmarotzer” (199), “Irgendwo wollte er in den «Macbeth» einen nackten Busen hineinstopfen, alles andere interessierte ihn nicht” (213), “Leichenschändung auf Porno-Basis” (214), “die Bestialitäten aus «A Clockwork Orange»²⁷² usw. hineinprojiziert” (217). La respuesta de los defensores de Müller no se hizo esperar, y el propio autor se defendía con las siguientes palabras:

In einer Diskussion mit Lehrern und Schülern einer Brandenburger EOS hat Heiner Müller geantwortet: “Es ist so üblich geworden, daß man Autoren verantwortlich macht für das, was sie beschreiben. Und es wird doch niemand bestreiten können, daß die Geschichte eine sehr grausame Angelegenheit war und noch ist in großen Teilen der Welt... Sadistisch ist die Wirklichkeit, die da beschrieben wird²⁷³.”

Hans Hollmann la escenificó en el mismo año -1972- en Basilea: “Ein großer Schweizer Skandal”²⁷⁴. Una década más tarde el propio Müller²⁷⁵ junto a

²⁷¹ Harich (1973:195). El resto de citas proceden de este artículo.

²⁷² “Mich hat gekränkt, daß ich den Film »Clockwork Orange« noch gar nicht kannte, auf den Harich in seinem Essay meinen »Macbeth« zurückführt. Seit ich den Film gesehen habe, stehe ich zu meinem damaligen Neid auf Harich”. *KoS* p.264.

²⁷³ Citado en Linzer (1972:23).

²⁷⁴ *KoS* p.261. Sobre esta escenificación véase por ejemplo Rischbieter (1972) y Buchli (1972).

²⁷⁵ Müller comenta en su autobiografía: “Die Aufführung wurde nicht abgesetzt, aber der Intendant bat mich, doch bitte so schnell nicht wieder zu inszenieren. Arbeitspausen waren in der DDR garantiert”. *KoS* p.265.

Ginka Tscholakowa la llevó a escena el 21 de septiembre de 1982 en la *Volksbühne* de Berlín Este:

Nun erschien vielen Zuschauern unsere Darstellungsart als obszön. Aber ich glaube, das war gerade das Gegenteil von Obszönität, nämlich der Hinweis, es geht nur um Zeichen. Das Triviale daran hat auch etwas Befreiendes, glaube ich. Man ist nicht dem wirklichen Horror ausgesetzt, sondern man wird eher in das Nachdenken über den Horror gezwungen. Das zu erreichen war jedenfalls meine Absicht²⁷⁶.

De cualquier forma, a continuación, descubriremos que Müller ha creado su propia galaxia en *Macbeth*, basándose no sólo en Shakespeare, aunque suyo sea el intertexto que tiene una presencia mayor en la obra de Müller, sino también en Holinshed, quizá en Buchanan, y en Ovidio, sin olvidar las referencias a la historia internacional²⁷⁷. Veremos asimismo que lo que la crítica le reprochó, tanto cuando escribió la obra como cuando la representó: la utilización de violencia y supuesta obscenidad, se convierte en una forma de incomodar al lector/espectador, induciéndole a la reflexión y al deseo de que ese círculo vicioso se rompa.

²⁷⁶ Kranz (1990:363).

²⁷⁷ Existen evidencias en el texto que aluden a acontecimientos de la historia de EE.UU. y a Rusia. Véase al respecto las analogías que establece Lehmann en: Schulz (1980:103). La crítica también ha identificado a *Macbeth* y a Malcolm con Hitler y Adenauer o con Stalin y Trotzki. Cfr. p. ej. Steiger (1990:42).

5.2.2. Estructura

De las cinco parodias shakespearianas que analizaremos en el presente trabajo, *Macbeth*, es en la que el texto original del bardo está más presente. A pesar de ello, gracias a la traducción²⁷⁸ de Müller y a sus interpolaciones el resultado es una obra nueva. En cuanto al lenguaje que utiliza Müller para su traducción, Fuhrmann es quien mejor lo ha resumido:

[Müllers Sprache], die den klassischen Blankvers dialektisch 'aufzuheben' sucht, d.h. zum einen bewahrt, indem sie ihn als Kunstmittel übernimmt, zum anderen zerstört, indem sie nicht nur seinen Rhythmus durch bewußt unregelmäßige Handhabung des Metrums aufraut, sondern auch seinen Sinn durch dunkle, ungewöhnliche, ja gelegentlich manierierte Wortwahl und -Stellung verfremdet, und zum dritten auf eine höhere Stufe hebt, indem sie ihn durch die Einbeziehung umgangssprachlicher und sonstiger Modernismen mit Widerhaken versieht, die den ästhetisch-unverbindlichen Genuß klassischer Zeitentücktheit erschweren, wenn nicht verhindern²⁷⁹.

Veamos en qué consiste la repetición del original en la estructura del texto. *Macbeth (nach Shakespeare)* está dividida en 23 escenas. Seguidamente señalaremos las correspondencias²⁸⁰ entre las escenas de Müller y *Macbeth* de Shakespeare: 1-I ii; 2-I i+I iii; 3-I iv; 4-I iv; 5-I v; 6-I vi; 7-I vii; 8-II i+II ii; 9-III iii; 10-II iv; 11-III i+III ii; 12-III iii; 13-III iv; 15-III vi+(II iv); 16 IV i; 17-IV ii; 19-V i;

²⁷⁸ No nos extenderemos en el estudio de la traducción, puesto que no es el objetivo de nuestro trabajo. Lo que sí nos gustaría mencionar es que *Macbeth* se encuentra cercana en el tiempo a su traducción de *Wie es Euch gefällt*. "Müllers textliche Behandlung von *Macbeth* steht äußerlich noch der Übersetzung von *As You Like It* nahe. Schon der immer wieder anders, gelegentlich gar nicht gedruckte Untertitel '(nach Shakespeare)' erweist sich jedoch als doppelsinnig, je nachdem ob man das 'nach' temporal oder modal auffaßt". Steiger (1990:39). Consideramos que en la obra de Müller se recogen ambas acepciones.

²⁷⁹ Fuhrmann (1978:67).

20-(V ii); 21-V iii; 23-V v+V vii. Las escenas 14, 18 y 22 son creación exclusiva de Müller. Las escenas que no contempla, en absoluto, del original son: III v, IV iii y V vi. Es decir, la escena en que se reúnen las brujas y Hécate²⁸¹ (III v), la escena en que Malcolm pone a prueba a Macduff (IV iii) y la escena breve en que Malcolm ordena que se quiten las ramas y organiza la batalla. Hemos puesto dos escenas (II iv y V ii) entre paréntesis en la exposición de correspondencias porque: en primer lugar, en la escena 15, Müller sólo utiliza el motivo de los caballos de Duncan que se comen unos a otros de II iv del original y, en segundo lugar, la escena 20 es una variación personal de la escena shakespeariana V ii, que sirve para mostrar la unión de los leales a Malcolm contra el tirano Macbeth.

Aunque Müller traduce el *Macbeth* de Shakespeare casi íntegro, no podemos definir el resultado como una mera traducción. Müller utiliza diversos recursos intertextuales para transcontextualizar la obra: "Müller wants to retain as much of Shakespeare's text as possible, while trying to effect a re-interpretation by a number of interpolations of his own"²⁸². A estas interpolaciones Broich las ha calificado como "Zu-Dichtungen", término que

²⁸⁰ Petersohn (1993:62) muestra también estas correspondencias, pero la información que nos ofrece es contradictoria.

²⁸¹ Ya vimos que la tendencia por parte de la crítica, es considerar que esta escena no fue escrita por Shakespeare, sino quizá por Middleton.

²⁸² Broich (1974-75:227). En su artículo, Broich analiza además de la obra de Heiner Müller, las versiones que sobre *Macbeth* hicieran Charles Marowitz (*A Macbeth*, 1969) y Eugène Ionesco (*Macbett*, 1972). Asimismo menciona las adaptaciones de Barbara Garson (*Mac Bird!*) y las películas de Roman Polanski, Rosa von Praunheim y Werner Schröter.

toma prestado de Brecht para referirse a los textos que introduce Müller en su obra: "texts of his own written in the same style as his translation of Shakespeare"²⁸³. En el siguiente apartado examinaremos de qué medios se sirvió Müller para realizar su reescritura particular de la obra shakespeariana .

5.2.3. Personajes y momentos dramáticos: Repetición y diferencia

Die Sitten haben sich geändert hier
Der Mond schneit Blut.

En el listado de personajes de *Macbeth (nach Shakespeare)* lo que primero llama nuestra atención es una nueva incorporación: los campesinos. Hay asimismo numerosas ausencias destacables: Menteth, Cathness, Seyward padre e hijo, el hijo de Macduff, el capitán, el doctor inglés, Hécate. Los cuatro primeros personajes aparecen en la obra de Shakespeare al final de la misma, para apoyar a Malcolm; como veremos, en la obra de Müller esto no será necesario. El hijo de Macduff se ha convertido en un muñeco, por eso no se encuentra entre el resto de personajes. El capitán ha sido sustituido por un soldado, y las escenas en las que intervenían el doctor inglés y Hécate han sido suprimidas por Müller. Nos gustaría mencionar la presencia entre los personajes de Müller, concretamente entre Angus y Seyton, de un Lord. Esta

²⁸³ *op. cit.* pp.225-226. Broich distingue entre cinco tipos diferentes de interpolaciones: 1. Las que intensifican algunos aspectos, sobre todo las metáforas que hacen alusión al matadero; 2. otras cambian la perspectiva del original; 3. las que sirven para exponer los intereses de la clase gobernante bajo pretendidas muestras de patriotismo; 4. otras consisten en acotaciones; y por último, 5. breves episodios que hacen patente el sufrimiento o los comentarios del pueblo.

figura asumirá los papeles del anciano de la escena (II iv) y del Lord de la escena (III vi), pero su único interlocutor será Lennox, Ross (II iv) es suprimido aquí. Müller utiliza además a este Lord para la escena 18 de su propia creación. Respecto a los asesinos, Shakespeare apunta en la lista de personajes que son tres y, seguidamente indica la presencia de "other murderers". Estos últimos son los que se encargan de asesinar a la familia de Macduff (IV ii). Müller no hace referencia al número de asesinos y soluciona en parte, en la escena 12, el conflicto que se crea en el *Macbeth* shakespeariano, al aparecer primero dos asesinos, luego tres y finalmente uno. El *Macbeth* de Müller no necesita a los otros asesinos porque son sus soldados los que matan a Lady Macduff y a su hijo.

A continuación, estudiaremos el comportamiento de los personajes en la obra de Müller, tanto de los nuevos como de los ya presentes en el original, y de sus momentos dramáticos. En *Macbeth (nach Shakespeare)* los motivos que Shakespeare nos ofrece o sugiere, son enfatizados con brutalidad:

Ein mit dem Original vertrauter Shakespeare-Leser kann leicht nachvollziehen, daß Müller seine biedere Rezipienten verstörenden Effekte im Keim immer schon in Shakespeares Schottland schlummern sieht. Er braucht Shakespeare-Motive nur entsprechend zu vergrößern, sie einer metaphorischen Sonderbehandlung zu unterziehen, eventuell Motivketten zu bilden und ein pointiertes dialogizistisches Zusammenspiel vom Zaun zu brechen²⁸⁴.

²⁸⁴ Steiger (1990:39). Esta cita contrasta con la de Fuhrmann (1978:65): "Shakespeare und Müllers *Macbeth* stehen einander gegenüber wie Helldunkel und Finsternis, Welt zwischen Himmel und

Tenemos que reconocer que si hacemos una lectura jacobina de *Macbeth*, como la que hace la crítica tradicional, el contraste entre las dos obras, resulta aún más brutal, pero como vimos, hay suficientes indicios que nos animan a la reflexión: no todo es simplemente "foul" o "fair", más bien todo es "foul and fair" a un tiempo.

Duncan es el encargado de pronunciar las primeras palabras en la obra de Müller. En la escena 1, un soldado le informa del valor de sus súbditos Macbeth y Banquo, como lo hiciera el capitán en la obra de Shakespeare. Duncan se muestra satisfecho y ordena saludar con el título de Cawdor a Macbeth. Ross también trae noticias, pero no de "Fife" (I ii, 50), sino "Aus deiner Schlacht" (M-1, 185)²⁸⁵. Con ello se da a entender que se trata de la batalla de Duncan, es decir, la que están librando sus hombres para que pueda seguir disfrutando de su posición y para que se mantenga el status quo. En la escena 3, son las acotaciones las que nos proporcionan visualmente una imagen de Duncan como un rey que basa su reinado en las matanzas: "*Duncan, auf Leichen sitzend, die zu einem Thron geschichtet sind*" (M-3, 189). Para Müller no existe la alternativa de considerar a Duncan como un rey bueno, aquí sólo hay una

Hölle und Welt als Hölle oder Eros und Thanatos im Streit und Thanatos triumphans". Por el análisis realizado en la primera parte del presente capítulo, podemos constatar que los elementos subversivos, que ayudan a una lectura anti-jacobina están presentes en el texto de Shakespeare, a veces meramente sugeridos. Müller puede llenar en su obra esos silencios porque él no debía representar la obra ante la corte de Jacobo I.

²⁸⁵ Las citas de *Macbeth (nach Shakespeare)* proceden de la edición Rotbuch (1985): *Shakespeare Factory 1*. Especificamos estas citas de la siguiente forma: M para *Macbeth*, a continuación el número de escena y la página correspondiente.

lectura posible, y es que Duncan es tan carnicero como Macbeth: "Die entscheidende Differenz zwischen Verbrecher und Opfer, die Shakespeare hervorhebt, wird dadurch eingeebnet: der Schlächter schlachtet einen Schlächter"²⁸⁶. Su comportamiento no es propio de un rey shakespeariano; pide la cabeza de Cawdor para abofetearla y dejarla caer: "Ohrfeigt den Kopf. (...) Duncan läßt den Kopf fallen" (M-3, 189). Duncan sigue siendo el jardinero que planta a sus súbditos y el que necesita a sus valientes guerreros para mantener el sistema. Debido a que Müller prescinde de la escena (IV iii) en la que Malcolm expone las virtudes de un buen rey, no nos deja opción ni para suponer que con estas cualidades se podría hacer mención a Duncan. Sin embargo, Müller sí mantiene el monólogo de Macbeth (I vii), en el que su lado aún incorrupto por la ambición encontraba argumentos en contra del asesinato del rey: "ich bin sein Untertan (...) und sein Wirt" (M-7, 194). Müller introduce una metáfora para definir la "bondad" de Duncan: "Und dieser Duncan, nebenbei, sieht einem / Schnee schon so ähnlich, daß an seinen Klauen / Das Blut nicht mehr geglaubt wird" (M-7, 194). En estas líneas hay dos elementos que perturban la posible visión piadosa del rey: por un lado, "Klauen" hace alusión a la animalidad de este personaje, pues las manos han sido sustituidas por garras y, por otro, "nicht mehr" evidencia que en otro tiempo anterior Duncan pudo matar por otro rey como ahora Macbeth lo hace por él. Müller inserta una gran diferencia en este monólogo por medio de una interpolación

²⁸⁶ Fuhrmann (1978:61).

de apenas seis versos: "Ich war sein Fleischer. Warum nicht sein Aas / Auf meinen Haken. Ich hab seinen Thron ihm / Befestigt und erhöht mit Leichenhaufen. / Wenn ich zurücknehm meine blutige Arbeit / Sein Platz wär lange schon im Fundament. / Er zahlt was er mir schuldet, wenn ichs tu" (M-7, 193-194). Macbeth defiende así el asesinato de Duncan como pago a sus servicios prestados: en la obra de Müller, Macbeth es consciente de su condición de carnicero del rey, mientras que en la de Shakespeare no se explicita en el texto.

Macbeth rechtfertigt hier den Königsmord als sine qua non. Es geht danach nur darum, wie man sich an die Grausamkeit gewöhnen kann. Wenn er Duncan tötet, tut er nur, was jeder Usurpator vor ihm getan hat. Wenn man einmal die Krone erwirbt, bleibt ihm nichts anderes übrig, als jeden möglichen Feind zu beseitigen. Für die Beherrschten ist nur wichtig, herauszubekommen, wer der Sieger wird²⁸⁷.

El crimen de Duncan no suscita el ataque de histeria que sufría Macduff en *Macbeth*. Macduff reacciona de forma fría, al exponer los hechos, y parece sospechar enseguida de Macbeth: "Sauft Ihr gern Blut, Than. (...) Einer ist hier, der weiß / Wovon ich rede (...)" (M-9, 203). Es natural que en el mundo creado por Müller todos sospechen de todos y que la muerte no cause una gran conmoción en los personajes. El caos que impera en la naturaleza la noche en que es asesinado Duncan, se reduce en la obra de Müller al motivo de los caballos que se comen unos a otros, en la escena 15. Sin embargo, su presencia

²⁸⁷ Iwabuchi (1994:172-173).

en el texto tiene como finalidad la demostración irónica de las medidas de ahorro de Macbeth: "Wie sparsam lebt er selbst: in seinem Stall / Die Pferde, sagt man, essen Pferdefleisch" (M-15, 221). Podemos interpretar asimismo que para Müller el orden que rige el mundo es el del canibalismo, metáfora que simboliza la autodestrucción de los hombres, con lo que la historia se convierte en una sucesión perpetua de guerras y violencia. La entrada de Banquo y Duncan en el castillo de Macbeth (I iv), que definíamos como momento de ironía trágica, es enfatizado por Müller en la acotación: "Vor dem Schloß. Bauer im Block" (M-6, 192). El lector/espectador que conoce la obra shakespeariana sabe que los dos personajes se adentran en la telaraña tejida por los Macbeth, en la obra de Müller esto resulta más evidente aún por el campesino en el cepo de la acotación. El ambiente que rodea a las figuras de *Macbeth (nach Shakespeare)* es mucho más sangriento que en *Macbeth*. Si en esta última la sangre y términos relacionados aparecían 40 veces, en el texto de Müller son 63; además encontramos 23 menciones a carne y derivados.

Ningún rey se libra del aire de corrupción y falsedad que impera en la obra de Müller; tampoco Eduardo el Confesor. En *Macbeth* era el rey santo que sanaba a las masas de enfermedades incurables (IV iii). La única referencia a él en la obra de Müller la hace el Lord que conversa con Lennox: "(...) den Frömmler Eduard" (M-15, 222). El Lord utiliza "Frömmler" (santurrón), en vez de "frommer" (piadoso), ofreciendo una nueva perspectiva del personaje con un matiz claramente peyorativo, que incide en la hipocresía del rey.

Macbeth se ha transformado en la obra de Müller en una planta carnívora, también plantada por Duncan. Aunque, como los demás personajes, sigue en líneas generales fiel al original, podemos observar que su perfil ha sido recrudescido hasta convertirse en un auténtico carnicero, como él mismo se describe en la obra. Así, utiliza términos como "Fleischer", "Fleischerhände" o "Fleischergehirn" para referirse a sí mismo.

Wenn sich in Shakespeares gesamten Werk, wie man übereinstimmend gefunden hat, zwischen Mittelalter und Neuzeit, Feudalismus und bürgerlicher Gesellschaft das Individuum entdeckt, so zeigt Müller die Geburt des Subjekts von der düsteren Seite: *Geburt des Subjekts der Grausamkeit*²⁸⁸.

Macbeth (nach Shakespeare) no empieza con la escena de las brujas, Müller las ha trasladado a la escena 2, uniendo (I i) y (I iii) del original. Müller retoma en esta escena una imagen del original en que se basó Shakespeare, pero que no pudo utilizar porque era demasiado irreverente para su época: nos referimos a la quema de un muñeco que representa al rey Duncan.

Die Irrationalität und Destruktivität von Müllers Hexen richtet sich gegen die Ordnung und die Zweckrationalität der Herrschaft, die selbst als irrational und zerstörerisch gezeigt wird. Dabei glaubt er der Intention Shakespeares näher zu kommen als es dem britischen Autor selbst möglich war: *Der simpelste Beleg ist das, was Shakespeare aus der Chronik nicht übernehmen konnte, nämlich, daß der Hexen-Auftritt anfängt mit der Verbrennung einer Puppe von Duncan; was bei Holinshed steht. Was Shakespeare nicht verwenden konnte, weil das*

²⁸⁸ Lehmann en: Schulz (1980:104). El artículo está recogido en el libro de Genia Schulz, de ahí la referencia.

*nicht aufgeführt worden wäre, Verbrennung eines regierenden Fürsten. Damit holt Müller die Schärfe der Quelle ins Stück zurück*²⁸⁹.

En el texto de Müller no queda establecida la relación entre las brujas y Macbeth por la utilización de "foul and fair", ya que es Macbeth el único que lo menciona: "So schön und häßlich sah ich keinen Tag" (M-2, 186). Las brujas saludan a Macbeth y Banquo como lo hicieran en el original shakespeariano, pero Müller enfatiza el individualismo de Macbeth y su libertad de decisión, y con ello también su responsabilidad: Macbeth ya no es el juguete del destino. Müller ha eliminado consecuentemente los versos de Banquo que hacían referencia a ello: (I iii, 122-125). Las brujas sólo vuelven a aparecer en la escena 16, y no hay calderos con raros ingredientes, ni apariciones. Las brujas le traen curiosos regalos como la mano de un recién nacido, el estómago de un perro y un estandarte hecho con piel humana. A pesar de que Müller les concede una importancia menor, en la acotación son brutalmente descaradas con Macbeth, utilizándole para sus macabros juegos: "*Die Hexen reiten auf ihm, reißen ihm die Haare aus und die Kleider in Fetzen, furzen ihm ins Gesicht usw. Schließlich lassen sie ihn liegen, halb nackt, werfen einander kreischend die Krone zu; bis eine von ihnen sie aufsetzt. Kampf um die Krone mit Klauen und Zähnen, während eine Große Stimme den folgenden Text spricht*" (M-16, 224). Esta voz ha sustituido toda la

²⁸⁹ Hauschild (2001:280).

parafernalia de las apariciones de Shakespeare, cuyas profecías han quedado reducidas a dos²⁹⁰:

Salb dich mit Blut, sei wie du willst ein
Schlächter
Der Mensch ein Dreck, sein Leben ein Gelächter
Denn keiner den geboren hat ein Weib
Zeigt deinem Tod den Weg in deinen Leib.
Sei unbesiegbar, bis die Bäume gehn
Und Birnams Wald marschirt auf Dunsinane (M-16, 224).

Müller ha eliminado asimismo la última aparición de los espejos, porque con su obra no tiene la obligación, que tenía Shakespeare, de agradar a ningún rey. En el texto de Müller, Macbeth no cree que las piedras puedan andar como su homónimo shakespeariano, y rechaza la idea con: "Das sind lauter Lügen" (M-13, 219). Sin embargo, el bosque también se pone en marcha al final de la obra, como anuncia el mensajero (M-23, 237); aunque en el texto de Müller no queda reflejada la orden de Malcolm, ni aparece ninguna escena en que estén reunidas las tropas inglesas, como en el original. En cuanto a la segunda profecía, Müller introduce una variación significativa, puesto que son los soldados en grupo los que matan a Macbeth (M-23, 238).

Müller mantiene en líneas generales la lucha entre el bien y el mal que libra la conciencia de Macbeth: "kann faul nicht sein / Gut nicht" (M-3, 188). Su esposa sabe también aquí que hay una parte buena en su marido que le puede impedir alcanzar la corona: "Wär nicht dein Gemüt / Mit Milch der

²⁹⁰ En realidad el texto shakespeariano sólo nos ofrecía dos, porque la primera no pensamos que

Menschenliebe allzu voll / Den graden Weg zu gehn" (M-5, 191). Pero este Macbeth tiene menos remordimientos que el original y es consciente del trabajo prestado a Duncan. Müller dedica la escena 4 a una parte del monólogo de Macbeth de la escena (I iv), que aparecía originalmente antes de los versos finales de la escena 3 de su obra. En la escena 4, Macbeth reconoce a Malcolm como un obstáculo más en su carrera hacia el poder y pide que sus deseos más oscuros y profundos no vean la luz, como en el original. A lo largo de la obra, Macbeth, fiel a su papel, asesina a Duncan, contrata a los asesinos para que maten a Banquo y a Fleance (que también escapa), y sus soldados matan a Lady Macduff y a su hijo. A esta lista de matanzas hay que añadir la muerte del Lord de la escena 18.

En el monólogo en el que Macbeth veía una daga, Müller inserta unos versos que explicitan que la acción que está a punto de realizar ya la llevaron a cabo otros antes que él. "Jeder König vor Macbeth scheint diesen Dolch benutzt zu haben, um den Vorgänger 'abzulösen'. Der Meuchelmord würde in diesem Sinne also schon zur 'royal road' gehören"²⁹¹.

Komm, altes Eisen, das die Könige tauscht
 Geburtshelfer der Majestät, Thronerbe.
 (...)
 Von deinem Griff ist Schweiß an meiner Hand
 Von Mördern vor mir. Wie lange zapfst du schon
 Von Hand zu Hand gereicht wie eine Hure
 Das Blut der Könige, rot wie andres Blut.

pueda ser considerada como tal, ya que es una simple advertencia.

²⁹¹ Iwabuchi (1994:172).

(...)

(...) Geh deinen Gang, Wegweiser

Zur Macht, morgen vielleicht in meinen Rücken.

Worte genug für einen einzigen Tod.

Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder.

Mit Messern in das Messer ist die Laufbahn²⁹² (M-8, 198).

En *Macbeth (nach Shakespeare)* se nos muestra un círculo vicioso de asesinatos por el poder que ya había comenzado antes de Macbeth. Ahora lo único que debe hacer es cruzar un umbral nuevo para él, pero que ya había sido traspasado en otras muchas ocasiones. Como acabamos de mencionar, Macbeth ve visiones, y también oye voces como en el original, pero con una significativa variación: "Schlaft nicht mehr. Macbeth / Mordet den Schlaf. Den Schlaf der aus der Schuld ist" (M-8, 200)²⁹³. En un mundo en que todos los personajes son malvados, ni siquiera el sueño es ya inocente.

Macbeth convence a los dos asesinos, como en el original, de que la causa de todos sus males es Banquo. El diálogo que se establece ha sido reducido pero su efecto es mucho más directo: "Und beide wißt ihr, Banquo war euer Feind / Und meiner auf so blutige Distanz / Daß mich sein Atem würgt" (M-11, 211). Macbeth apela también al patriotismo: "weils der Staat braucht" (M-11, 212). El motivo para querer matar a Banquo es la envidia que siente Macbeth porque éste va a tener descendencia real. En su monólogo anterior al encuentro con los

²⁹² Por estos dos últimos versos Müller fue tachado de pesimista histórico. No obstante, pensamos que son el reflejo fiel de la filosofía del personaje, y que están acordes con el resto de la obra.

²⁹³ Lo vuelve a repetir en la escena 16, p. 223.

asesinos, Macbeth hace patente su nihilismo y su desesperación por la impotencia que sufre:

(...) Banquo der Königsmacher.

Ich will ihm kürzen sein zu steiles Glied

Bis ihn der Wurm begattet, seine Brut auch.

Auf meinen Kopf dürr wie ein Stroh die Krone

Von fremder Hand mir aus der Faust gebrochen

Tot oder lebend, weil in meiner Blutspur

Kein Sohn den Stiefel hebt, sein Samen König.

(...)

Ich will der Zukunft das Geschlecht ausreißen.

Wenn aus mir nichts kommt, komm das Nichts aus

mir (M-11, 210).

Su fantasía de arrancar el miembro a Banquo se convierte en realidad por los asesinos, que se lo llevan como regalo. Otra variación interesante que introduce Müller, y como siempre acorde con la obra, son las últimas palabras que dedica a Banquo: "Das war Banquo. Der Rest für die Hunde" (M-11, 212). El cambio de perspectiva, comparadas con las de Shakespeare, es evidente, puesto que le concede la posibilidad de encontrar el cielo una vez muerto: "It is concluded: Banquo, thy soul's flight, / If it find Heaven, must find it out tonight" (III i, 141-142).

El Macbeth shakespeariano era presa de los remordimientos, y la única forma de salir de la pesadilla era morir matando. El Macbeth de Müller tiene menos remordimientos y es plenamente consciente de su situación: está inmerso asimismo en un callejón sin salida. Sin embargo, la ansiedad que le produce la necesidad de seguir manteniéndose en el poder aparece mucho más

explícita en el texto de Müller, en uno de los momentos más intensos de toda la obra: "Was würgt meine Kehle. / Die Wände schließen sich um meine Brust. / Wie soll ich atmen in dem Hemd aus Stein". Más adelante comenta la crisis de identidad que sufre: "Mein Fleisch riecht faulig. Bin ich der ich bin". Y desea volver atrás en el tiempo: "Könnt ich zurück gehn in das Kind das Ich war" (M-16, 225). Sabe que esto no es posible y decide rápidamente seguir vadeando la sangre de sus próximas víctimas: la mujer y el hijo de Macduff.

En la relación con su mujer el Macbeth del original es mucho más tierno que el de Müller. Mientras el primero se dirige a ella con apelativos tan cariñosos como por ejemplo: "My dearest Love" (I v, 56) o "Love" (III ii, 29), el otro simplemente se dirige a ella con el término: "Frau". En la obra de Müller es mucho más notorio el abandono que sufre Lady Macbeth después del asesinato de Duncan por parte de su marido, y la indiferencia con que recibe éste la noticia de su muerte. Aunque pronuncia también el famoso monólogo sobre la vida, hay una pequeña variación: en vez de "dusty death" (V v, 23), encontramos "staubiges Nichts" (M-23, 236), que acentúa de nuevo el nihilismo de Macbeth.

Macbeth piensa en varias posibilidades para romper el círculo vicioso en el que está encerrado: volver atrás en el tiempo y ser de nuevo un niño (M-16, 225), el suicidio (M-23, 238) como su homónimo; incluso intenta que Seyton le mate, ofreciéndole primero su lanza y luego su espalda:

MACBETH Wenn du den Speer in meinen Rücken steckst
Sind wir es nicht mehr.

SEYTON

Ja, Herr.

MACBETH *gibt ihm seinen Speer*

Trag das für mich.

Ab, mit dem Rücken zu Seyton, der folgt (M-21, 233-234).

Pero finalmente como en el texto original, muere matando a un soldado, antes de que le mate a él el colectivo de soldados. Las últimas palabras de Macbeth son: "Himmel und Hölle haben einen Rachen. / Mein Tod wird euch die Welt nicht besser machen" (M-23, 239). Macbeth sabe que el final de su tragedia abre el comienzo a una nueva.

Banquo sigue siendo el compañero de batallas de Macbeth. Las brujas le saludan como en la obra de Shakespeare y le profetizan una descendencia de reyes. La historia se repite, pero un solo verso en la segunda escena nos acerca al personaje en el tiempo por lo coloquial de la expresión: "Seid Ihr nicht scharf, Than / Auf König Duncans Krone" (M-2, 188). Banquo rechaza también en la obra de Müller el soborno de Macbeth (M-8, 197); sin embargo, por medio de sólo dos versos²⁹⁴, Müller marca en el texto el cambio de perspectiva del personaje, convirtiéndolo en un ser ambicioso que ansía la muerte de Macbeth: "Hier kommt ein König der keine Zeit hat. Schon / Gehn meine Sonnen auf durch sein Geripp" (M-11, 208). Banquo es un personaje pasivo como en el

²⁹⁴ Fuhrmann (1978:61) comenta al respecto: "Zwei hinzugesetzte Zeilen aber genügen, um aus einer Figur, die Versuchungen zu widerstehen vermag, eine andere zu machen, die ihnen mit Sicherheit erliegen wird".

original; sin embargo es activo verbalmente, al hacer comentarios que en el texto shakespeariano no podía.

El asesinato de Banquo es mucho más sádico que el de su homólogo shakespeariano: los asesinos además de degollarlo le cortan el pene para llevárselo a Macbeth: "Jedes Handwerk hat seinen Humor" (M-13, 216). El deseo expresado por Macbeth: "Ich will ihm kürzen sein zu steiles Glied (...)" (M-11, 210) se hace pues realidad en esta escena. En la escena 11, Macbeth hablaba con dos asesinos. A estos se une un tercero, como ocurriese en *Macbeth* (III iii). Müller resuelve esta ambigüedad, haciendo que el primer asesino le clave un puñal por la espalda al tercero. En la obra shakespeariana, el segundo asesino decía que no había razón para desconfiar de él: "He needs not our mistrust, since he delivers / Our offices, and what we have to do, / To the direction just" (III iii, 2-4). El tercer asesino de Müller no trae instrucciones, sino el anticipo que le ha dado Macbeth, y su cadáver será el anzuelo que atrape a Banquo y a Fleance. El diálogo queda transcontextualizado de la siguiente forma:

(...)

MÖRDER 1 Dein Handgeld.

Dritter Mörder zeigt es.

MÖRDER 2 In solchen Lumpen welcher Reichtum. Wir

Vertraun dir, Kamerad.

MÖRDER 1 Hier der Beweis

Rennt dem dritten Mörder sein Messer in den Rücken.

Kamerad.

Nimmt das Handgeld.

Was willst du.

soluciona en parte la confusión de asesinos de Shakespeare porque hace desaparecer al tercero, pero en la escena 13 sólo aparece el primero; y en esta obra, Macbeth también queda con él para el día siguiente y no se sabe nada más.

Lady Macbeth pierde en *Macbeth (nach Shakespeare)* parte de su fuerza retórica y de su importancia, aunque se ha hecho más directa y brutal en sus exposiciones. Su principal momento dramático (I v) ha sido suprimido por Müller: ella no quiere desprenderse de su sexo para poder formar parte de la sociedad patriarcal en la que vive. Al final de la escena 5, dice a Macbeth que quiere ver cómo torturan a un campesino por no pagar el tributo de arrendamiento: "Ich will ihn bluten sehn, mein Aug zu / üben / Für das Gemälde das die Nacht uns aufgibt" (M-5, 192). Según la acotación, parece que no le gusta el espectáculo: "*Lady Macbeth bedeckt die Augen mit den Händen. Macbeth lacht*" (M-5, 192). La risa de Macbeth puede corresponder a un sentimiento de conmiseración: su esposa quiere acostumbrar la vista a algo que para él es su "trabajo" de cada día en la empresa de hombres en la que presta sus servicios. Lady Macbeth sigue el guión impuesto por Shakespeare al principio de la obra y retocado por Müller. Para convencer a su marido, los argumentos que utiliza han subido de tono y son más directos: "Es juckt ihn und er fürchtet sich zu kratzen. / Es könnte Blut ihm untern Nagel kommen. / (...) / Du hast für ihn geschlachtet, Blutgestank / War noch in der Umarmung" (M-7, 195), y más adelante: "Und spar die Tränen für die

Leichenwäsche" (M-8, 200). El plan y su ejecución para asesinar a Duncan se repiten, así como la imposibilidad hipotética de Lady Macbeth de matar al rey por recordarle a su padre.

Sin embargo, Müller llena el espacio que el texto shakespeariano sugiere, cuando hace explícita en su obra la exclusión de la Lady por parte de Macbeth. Ella insiste en ofrecerle su ayuda: "(...) Zu schwer die / Krone. / Laßt mich Euch tragen helfen" (M-11, 212). Macbeth la necesitó para matar a su rey, el objetivo estaba demasiado alto para hacerlo solo; pero ahora no la necesita para asesinar a un igual. Macbeth hace un alegato machista en el texto de Müller que deja clara la posición de aislamiento que sufre Lady Macbeth: "Von Männern, Frau, ist diese Welt gemacht / Nur Männer können ihren Bau erschüttern" (M-11, 213). Macbeth quiere que su mujer explote su potencial sexual (en vano) durante el banquete, al decirle que dedique todas sus atenciones a Banquo – aunque sabe que Banquo no podrá asistir porque ha encargado su muerte. En *Macbeth* este motivo estaba ya presente: "Let your remembrance apply to Banquo" (III ii, 30), en la obra de Müller, Macbeth insiste en ello con ligeras variaciones en las que impera el principio de reducción: "Dein Lächeln heute nacht gehört ihm, Banquo. (...) Dein bestes Lächeln heute nacht für Banquo. (...) Dein Lächeln für Banquo" (M-11, 213). La respuesta de Lady Macbeth surge de su frustración por el despecho de su marido: "Könnt ich ihn totlächeln" (M-11, 213). Müller deja claro que Lady Macbeth ama a su marido y está frustrada por su indiferencia, Macbeth ha cambiado de esposa y el frío del poder ha provocado su impotencia:

MACBETH (...)

Geh und sei schön, ich wills, für unsre Gäste.

LADY MACBETH Wär ichs für dich noch.

MACBETH Meine Braut heißt Schottland.

LADY MACBETH *entblößt ihre Brüste*

Die Euch das Bett bereitet hat war ich, Sir.

MACBETH Bedeckt Euch, Lady, denn die Macht ist kalt.

LADY MACBETH Und schrein nach meinen Brüsten wirst

Du bald (M-11, 213).

Müller establece aquí una clara relación entre sexualidad y poder. Macbeth no deja a su mujer compartir el poder y como consecuencia reacciona con indiferencia ante la proposición sexual de ésta. Su impotencia surge de la convicción de que sólo Banquo será padre de reyes:

Im pointierten Schluß der Szene 11 deutet er auf eine unbewußte Bedingung ihres gemeinsamen Verlangens nach Macht, Aggression und Grausamkeit: den frustrierten Geschlechtstrieb der Lady und die sexuelle Impotenz Macbeths (...). Es ist dieser Mangel, der das Ressentiment des Königs gegenüber der Fruchtbarkeit Banquós bis in die sadistisch-obszöne Bildlichkeit der Sprache hinein dergestalt verschärft, daß die tatsächliche Verstümmelung des Rivalen durch den Mörder (12) ihm als geheime Wunscherfüllung zu erscheinen vermag (13)²⁹⁶.

En la escena 19, Lady Macbeth aparece como en (V i) sonámbula y perturbada. Según Iwabuchi²⁹⁷, Müller toma, en líneas generales, el monólogo de la Lady del original, con una salvedad. Müller introduce un elemento nuevo: "Es ist ein Stuhl, sonst nichts" (M-19, 230). Iwabuchi relaciona este pasaje con la

²⁹⁶ Fuhrmann (1978:58).

silla eléctrica que aparecía sobre el escenario en la producción de Müller del 82. Creemos que la silla no supone ningún misterio puesto que muy bien podría tratarse de la silla que ocupaba el espectro de Banquo durante el banquete, impidiéndole a Macbeth ocuparla. Macbeth ya expresaba su miedo a Banquo antes de ordenar su muerte, utilizando el motivo de la silla: "(...) Meine Furcht heißt Banquo. / Er war zu lange neben mir, er kann / Nicht unter mir sein, über ihm nicht ich / Auf festem Stuhl" (M-11, 210). Lady Macbeth le recrimina tanto en la obra shakespeariana como en la de Müller, después del banquete, su imaginación exacerbada, que le hacía ver dagas y escuchar voces y, darle una importancia que no merece a un simple asiento. En *Macbeth*: "When all's done, You look but on a stool" (III iv, 66-67), y en *Macbeth (nach Shakespeare)*: "Gesichter schneiden einem leeren Stuhl" (M-13, 218). Es pues natural que en su desvarío final, Lady Macbeth tenga en mente una silla, y no eléctrica²⁹⁸. Su muerte vs. suicidio, en *Macbeth (nach Shakespeare)* Malcolm no corrobora la versión del suicidio al final, afecta de igual forma a Macbeth en ambas obras, es decir, poco o nada. En la obra de Müller, Macbeth ha dejado de sentir e intenta pedir prestada una sensación de dolor a Seyton, pero a éste tampoco le quedan sentimientos:

MACBETH Sie konnte später sterben. Oder vordem.

Wenn Zeit war für ein Wort das nichts bedeutet.

Hast du was zu betrauern, Seyton.

²⁹⁷ Iwabuchi (1994:170).

²⁹⁸ Quizá Müller utilizó una silla eléctrica en su puesta en escena para simbolizar el castigo que reciben los asesinos en EE.UU.

SEYTON

Nein.

MACBETH Ich wollt, du könntest einen Schmerz mir aus-

leihn

Daß ich wüßte, mein Herz lebt. (...) (M-23, 236).

Otro pasaje que hace patente la indiferencia de Macbeth hacia su esposa muerta, estableciendo un fuerte contraste con el monólogo²⁹⁹ de éste al enterarse de la muerte de Lady Macbeth en la obra shakespeariana (V v, 17-28), ocurre también en la misma escena. Macbeth ordena a Seyton que maten a todos los que tengan intención de huir y los coloquen sobre el muro. Seyton pregunta si debe hacer lo mismo con la Lady y Macbeth le responde: "Was für eine Lady. / Tot ist tot" (M-23, 238).

En la obra de Müller no podemos trazar las analogías que establecíamos en la obra de Shakespeare, entre Lady Macbeth y las brujas. Ya no invoca a los espíritus del mal para que la ayuden a formar parte de un sistema regido por hombres. Las brujas además ya no tienen la importancia que tenían, y el desarrollo de los acontecimientos ya no permite pensar en una predeterminación del destino. Lady Macbeth ha cambiado las drogas: "I have drugg'd their possets, (...)" (II ii, 6) por vino y especias: "(...) mit Gewürz und Wein (...)" (M-7, 196). Müller tampoco nos deja contrastar a Lady Macbeth con Lady Macduff, puesto que ha reducido los 83 versos de su escena (Iv ii) a 4, si no contamos las acotaciones. En la escena 17 nadie avisa a Lady Macduff de que

²⁹⁹ El Macbeth de Müller, como vimos, también pronuncia este monólogo (con una ligera variación), pero después de dejar bien claro que no le quedan sentimientos para sentir la muerte de Lady Macbeth.

corre peligro, ni puede acusar a su marido de haberla abandonado, ni el niño puede defender a su padre. Müller reduce el momento dramático a su mínima expresión y los hijos a un muñeco³⁰⁰, con lo que resulta imposible que el lector/espectador desarrolle ningún tipo de sentimiento por el triste destino de la familia de Macduff.

Aparte de la reducción drástica de la acción dramática, Müller introduce otra diferencia en esta escena: el propio Macbeth acompañado de dos soldados se presenta ante Lady Macduff. La repetición consistiría en que Macbeth no se mancha directamente las manos de sangre, puesto la matanza es llevada a cabo por los soldados. Lady Macduff es, junto al campesino de la escena 22, la única víctima inocente presente en el texto de *Macbeth (nach Shakespeare)*.

Malcolm y Donalbain huyen también en la obra de Müller a Inglaterra e Irlanda respectivamente, después del asesinato de Duncan. Donalbain sólo tiene una breve intervención en la escena 9 y no se le vuelve a mencionar en la obra. Malcolm sigue los pasos de su homólogo shakespeariano. Así, en la obra de Müller, es el soldado que realiza el informe sobre el estado de la lucha, quien le saca de la batalla. Como mencionábamos, Müller ha eliminado la escena en que Malcolm pone a prueba a Macduff (IV iii), y en la que indicaba las virtudes del buen rey y los vicios del tirano. En *Macbeth (nach Shakespeare)* la mera posibilidad de considerar a Malcolm un futuro rey justo y piadoso no existe. Al

³⁰⁰ El texto shakespeariano sugiere que Macduff tenía más de un hijo, aunque sólo apareciese

principio de esta obra, Malcolm sólo aparece en las escenas 1, 3 y 7. Al final de la escena 3 hay un inciso que nos ofrece una imagen despiadada y cruel del futuro rey. Los soldados traen a los campesinos enemigos supervivientes, atados con cuerdas. Malcolm ordena que los cuelguen, pero no quedan árboles porque han arrasado todo. Dice entonces: "Werft sie in den Sumpf. / Der liegt nahbei. Laßt trommeln, wenn sie brülln / Solang der König Hof hält" (M-3, 190). Los tambores evitarán que los gritos de los ahogados molesten a Duncan. Malcolm es nombrado también "Prinz Cumberland" (M-3, 190), y será considerado un obstáculo por Macbeth. En la escena 7 decide marchar a buscar refugio en Inglaterra y no vuelve a aparecer hasta la escena 23. Veamos a continuación el final de la obra:

MACDUFF Der Kopf gehört der Krone.

*Ein Soldat bringt auf einem Speer den Kopf von
Macbeth. Malcolm. Rosse und Lenox.*

Heil Malcolm

König von Schottland. Sieht wie hoch stieg ders
Vor Euch war. Lernt aus seinem Beispiel.

MALCOLM

Wißt

Ihr könnt nicht spielen mit dem Knaben Malcolm.
Für Euren Kopf ist Platz auf meinem Speer.
*Malcolm lacht. Rosse und Lenox zeigen auf Macduff.
Soldaten töten ihn.*

MALCOLM Hab ich gesagt, ich wills. Wär ich in England.

*Malcolm weint. Soldaten setzen ihm die Krone auf.
Hexen.*

HEXEN Heil Malcolm Heil König von Schottland Heil (M-23, 239).

Macduff le dice a Malcolm que aprenda del ejemplo de Macbeth pues éste ha llegado muy alto: a la punta de su lanza. Malcolm le amenaza, pero en ningún momento ordena su muerte³⁰¹:

(...) bricht er [Malcolm] am Ende, sich zurück nach England wünschend, in Tränen aus, als er durch die überraschende Tötung Macduffs – ausgeführt, obgleich von Malcolm nur angedroht, aber nicht befohlen, auf das beflissene Geheiß der Überläufer Rosse und Lenox – schockartig erkennen muß, auf wie schwankendem Boden seine Herrschaft in Schottland gegründet ist³⁰².

En *Macbeth (nach Shakespeare)* las brujas tienen la última palabra³⁰³, con ello se hace patente que vuelve a comenzar otra tragedia como la que acaba de concluir: “Anders als Shakespeares Drama hat Müllers Stück ein Ende, aber keinen Schluß: das Personal wechselt, das Spiel aber geht weiter”³⁰⁴. Es posible que las lágrimas de Malcolm broten porque sabe que se convertirá en un tirano como Macbeth, que quizá sea destronado por el futuro tirano Fleance:

Bei Shakespeare stellt man sich ab und zu die Frage, ob die andere Prophezeiung der Hexen, Banquo zeuge Könige, zur Verwirklichung kommt, weil der Sohn Banquos, Fleance, nach dem Mord an seinem Vater und nach

³⁰¹ Petersohn (1993:70) interpreta que Malcolm hace asesinar a Macduff: “(...), wenn der neue König Malcolm den für ihn potentiell gefährlichen Macduff ermorden läßt, allerdings mit Tränen in den Augen”. Según Iwabuchi (1994:168): “Malcolm hat einen Vorwand vorbereitet. Er läßt sogar Krokodilstränen fließen”. Eke (1999:149), por su parte, apunta a la ambigüedad de la situación: “Daß der legitime Thronfolger Malcolm nach dem gewaltsamen Tod Macbeths seinerseits sofort in die Rolle des ‘Bluthundes’ schlüpft und sich mittels eines zweideutigen, von den Überläufern Lenox und Rosse geflissentlich ausgeführten Befehls – immerhin aber auch weinend – mit Macduff eines potentiellen Rivalen entledigt, verdunkelt sofort wieder den Horizont des Spiels: (...)”. La posición de Fuhrmann, que citamos a continuación, nos parece la más acertada por lo que se desprende del texto.

³⁰² Fuhrmann (1978:63).

³⁰³ Steiger (1990:43) apunta, no sin cierto humor, a una posible lectura de la presencia de las brujas en el final de la obra: “Wer weiß denn auch, ob Müllers Hexen (...) nicht eher ein herzhaftes ‘Glasnost’ oder ‘Perestroika’ zurufen werden”.

Ist keine. (...) (M-9, 202-203).

Si comparamos estos versos con los del original:

MACDUFF

He did command me to call timely on him;

I have almost slipped the hour.

MACBETH

I'll bring you to him.

MACDUFF

I know, this is a joyful trouble to you; But yet 'tis one.

MACBETH

The labour we delight in physics pain (II iii, 44-47).

Podremos observar que la función de la transcontextualización del término "trabajo" confiere a los personajes una dimensión de salvajismo acorde con la obra de Müller.

Macduff es el primero que contempla la escena del crimen; como personaje acostumbrado a la sangre reacciona de forma fría y empieza enseguida a sospechar. En ambas obras, la orden que da para que suene la alarma guarda una estrecha relación con los sentimientos del personaje. En *Macbeth*, Macduff es presa de una gran agitación como demuestran sus palabras:

Ring the alarum bell! Murder and treason!

Banquo and Donalbain, Malcolm, awake!

Shake off this downy sleep, death's counterfeit,

And look on death itself! Up, up, and see

The Great Doom's image! Malcolm, Banquo,

As from your graves rise up, and walk like sprites,

To countenance this horror. Ring the bell! (II iii, 71-77).

culpabilidad de Macbeth, advierte a Ross por medio de una metáfora, de forma parecida a como lo hacía en el original (II iv, 38): "Der alte Rock ist hin. Schnell in der Treue / Sorgt daß Euch nicht eng wird am Hals der neue" (M-10, 208). Volvemos a saber de él por el Lord de la escena 15, que cuenta a Lennox que Macduff ya no es su amigo, desde que no asistió al banquete y decidió marchar a Inglaterra con Malcolm. Y por el mensajero de la escena 16, que informa a Macbeth de la unión de Malcolm y Macduff. Aquí Müller introduce una diferencia, puesto que no son nobles señores los que se han asociado para luchar contra el tirano, sino "la escoria de los puertos": "Nachricht aus England, Herr, Macduff und Malcolm / Sammeln ein Heer aus dem Abschaum der Häfen / Zum Krieg um Schottlands Krone" (M-16, 22-223).

Macduff no se entera de la muerte de su familia. Müller prescinde de este motivo porque a la madre de su Macduff no tuvieron que hacerle ninguna cesárea para que se cumpla la profecía. Es el colectivo el que acaba con la vida de Macbeth: "MACDUFF Sieh um dich, Bluthund. Keiner Mutter Leib / Wirft so viel Söhne wie bereit stehn hier / Ganz abzufordern endlich dein Blut dir" (M-23, 238). Igual que Macbeth, un carnicero, mató a otro al principio de la obra, ahora al final de la misma, un "perro sanguinario" acusa a otro de serlo también. Para Müller no hay diferencias puesto todos se igualan en crueldad.

Daß Macduff den König am Schluß als *Bluthund* (23) apostrophiert, ist demgegenüber keineswegs als indirekter Hinweis auf eine moralische

Überlegenheit der Sieger zu lesen, bedeutet es doch bei Müller lediglich, daß ein Bluthund einen Bluthund nennt³⁰⁷.

Significativo es el final de *Macbeth*, puesto que ya no es la sed de venganza de un solo individuo quien acaba con él, sino el grupo. Es una variación importante porque, aunque todavía no sea el momento idóneo para la revuelta por un mundo mejor, es la fuerza del colectivo la que derroca a *Macbeth*.

Podíamos establecer una analogía entre *Macduff* al final de la obra shakespeariana y *Macbeth* al principio de la obra, considerando a ambas figuras como "king-makers". La consecuencia de esta observación es que *Macduff* se convierte en una amenaza para el recién coronado *Malcolm*, pues acabamos de vivir la tragedia de *Macbeth*. En la obra de Müller, sin embargo, *Lennox* y *Ross* matan a *Macduff*, destruyendo así un peligro potencial sugerido ya en la obra del bardo.

Los nobles de Müller superan también en crueldad a sus homónimos del original. *Angus* sólo aparece en la escena 1 para, junto a *Ross*, hacerle llegar la noticia de su nuevo nombramiento a *Macbeth*. En su discurso hay una variación muy pequeña del texto shakespeariano que sirve para introducir al pueblo. En el original, al referirse a *Cawdor* dice: "Whether he has combin'd / With those of Norway, or did line the rebel / With hidden helpe and vantage, or that with both / He labour'd in his country's wrack, I know not" (I iii, 110-113). En la

³⁰⁷ *op. cit.* p.68.

obra de Müller, ligeramente variado: "Ob er im Bund war mit / Norwegen, ob dem Pöbel er den Rücken / Gesteift hat mit heimlicher Hilfe oder / Mit beiden seines Lands Ruin betrieb / Ich weiß nicht und ich weiß nicht wer das weiß" (M-2, 187-188). Lennox y Ross aparecen siempre juntos: en las escenas 1, 13, 18, 20 y 23, excepto en las escenas 9, 10 y 15, en las que aparecen solos. En la escena 9, por cuestiones de "trabajo" impuestas por el gui3n shakespeariano, Lennox viene con Macduff, a despertar al rey. Participa en el asesinato del portero ya que despu3s de que Macduff le clave en la puerta, Lennox le corta la pierna de madera, haciendo gala de su humor negro: "Wir mu3ten Eurem Pfortner, Herr, ein wenig / Die Zeiger richten. Er hinkt gegen die Uhr" (M-9, 202). En la escena 10, Ross pregunta y Macduff responde aportando informaci3n sobre los acontecimientos. Ross se queda con el m3s fuerte: "Schottland also geh3rt Macbeth" (M-10, 208), y como en el texto de Shakespeare, anuncia su marcha a Scone para asistir a la coronaci3n. En la escena 15 Lennox habla con un Lord. Esta escena corresponde a (III vi) del original, en la que Lennox se permite identificar a Macbeth con un tirano. En el texto de M3ller no se utiliza esta palabra ni una sola vez, como ha observado Fuhrmann: "Bezeichnenderweise verwendet er [M3ller] die Begriffe Tyrann und Tyrannei, (...), nicht ein einziges Mal"³⁰⁸. No la utiliza porque todos los personajes son igual de tiranos y crueles, especialmente con el pueblo. A diferencia con la escena shakespeariana, el discurso de Lennox es ambiguo porque por una parte los dos personajes est3n a

³⁰⁸ Fuhrmann (1978:68).

favor de Macbeth, pero, por otra, no podemos evitar detectar cierto tono irónico. Lennox enumera a los culpables de los asesinatos: Malcolm y Donalbain y Fleance; respecto al asesinato de los dos guardianes por Macbeth comenta:

(...) Hat er nicht gleich
Mit frommer Wut zerhackt die zwei Delinquenten
Die noch gefesselt lagen von Trunk und Schlaf.
War das nicht edel. Ja, und weise auch, denn
Hätte nicht jedes schlagende Herz empört
Ihr schamloses Leugnen. So daß, sag ich, Macbeth
Alles gewendet hat zum Besten mit
Geborner Majestät (M-15, 221).

Es posible que en ese mundo en el que viven, acostumbrado a la violencia, la acción salvaje de Macbeth despierte un sentimiento de admiración. El Lord informa a Lennox de la huida de Macduff a Inglaterra, y en su discurso enumera las promesas que hace Malcolm:

LORD [Malcolm] Begünstigt durch den Frömmler Eduard
Pocht auf sein Erbrecht und das große Wort führt
Wie mit dem Schutz des Himmels und Englands
Armee er in den Stand uns setzen will
Fleisch unsern Tafeln, unsern Nächten Schlaf
Zu schaffen wieder, unsern Festen Freiheit
Von, unverschämte Lüge, blutigen Dolchen
Was alles wir entbehren müßten jetzt (M-15, 222).

Esto es lo más parecido que podemos encontrar a la exposición de virtudes que hacía Malcolm en (IV iii). No obstante, el pasaje está salpicado de incisos por parte del Lord, quizá para alejar de sí cualquier sospecha. Lennox sigue, en

cualquier caso, fiel a Macbeth hasta la escena 20. Son éstas las únicas escenas en que esta pareja de nobles se separa, en las demás que mencionábamos están juntos sobre el escenario. En la escena 1 podemos decir, que en líneas generales los dos siguen el original.

El banquete, escena 13, se desarrolla en general como en la obra shakespeariana, aunque con algunas variaciones. La diferencia más destacable la aporta Müller en las acotaciones, en las que nos muestra una panda de pelotilleros aprovechados: "*Stummer Kampf um die Plätze*" (M-13, 215); "*Lords bieten um die Wette ihre Plätze an*" (M-13, 216); "*Lords schnell ab*" (M-13, 219). Lehmann encuentra una analogía entre la lucha por los sitios y la burocracia estalinista: "*Anspielungen auf Speichelleckerei und Spitzelwesen lassen (...) an pervertierte Formen der stanilistischen Bürokratie denken, wie der stumme Kampf um die besten Plätze in der Nähe der Machtspitze*"³⁰⁹. Los nobles representan en esta obra a la clase social que se mantiene junto al más fuerte, movidos simplemente por intereses personales.

La escena que más interés ha despertado entre los críticos³¹⁰ es la 18. Esta escena es la más larga de las que Müller ha creado. En ella aparece un Lord traidor que es llevado ante Macbeth por cuatro soldados. Se trata del Lord de la escena 15, con lo que las promesas hechas por Malcolm de un mundo mejor habrían hecho huella en él; además era amigo de Macduff y quizá sólo

³⁰⁹ Schulz (1980:103).

³¹⁰ Nos gustaría mencionar que en la bibliografía secundaria sobre *Macbeth (nach Shakespeare)* consultada, no hay ningún nombre de mujer.

renunciase verbalmente ante Lennox a la amistad de éste, por temor a represalias. El texto lo deja igualmente claro: "MACBETH Er war Euer Freund, wie. / LENOX Bis er Euch verriet, Herr" (M-18, 226). Su captura es asimismo lógica porque, como en la obra shakespeariana, Macbeth tiene criados espías en todas las casas de los nobles. Esta escena nos muestra el castigo ejemplar que recibe el Lord y un conato de revuelta por parte de los soldados. Un detalle de servilismo lo proporciona el texto cuando el Lord escupe a Macbeth y Lennox y Ross le limpian. Esto marca un fuerte contraste entre las posiciones divergentes entre los miembros de una misma clase. Los soldados empiezan a tomarse la justicia por su mano, con el consentimiento de Macbeth. Le hacen bailar y hacen con él una pantomima de la coronación. Ross intercede por la mujer del Lord: "Ich bitte, Herr, laßt nicht die Lady auch / Der Lust des Pöbels, der heute dem den Gaul macht / Und morgen dem" (M-18, 227). Ross reconoce el peligro de la situación y sabe que para el pueblo los reyes son intercambiables. Su intercesión no sirve de nada puesto que la mujer contempla el triste espectáculo. Vuelve a intervenir Ross, mientras los soldados se mofan del Lord obligándole a representar el ceremonial de coronación, colocándole un yelmo lleno de tierra: "Sie treiben Hohn / Mit Schottlands Majestät" (M-23, 228). El soldado 4 quiere ajustar las cuentas al Lord por matar a su padre, que no había pagado el impuesto de arrendamiento. Se trata del campesino que aparecía en el cepo en las escenas 6, 10 y que las brujas mencionan en la escena 16. Los otros tres soldados se animan enseguida, quieren ver qué aspecto tiene un noble debajo de su piel. Macbeth está absorto contemplando el espectáculo y, mientras

despellejan al Lord, recita unos versos de Ovidio que hacen alusión a Marsias³¹¹ y a la tortura que le están haciendo al Lord:

MACBETH *zusehend*

Als hätten sie Ovid gelesen: »WARUM
 ENTZIEHST DU MICH MIR SELBER, SCHRIE
 MARSYAS
 ABER IM SCHREIEN ZOG DER GOTT DIE
 HAUT IHM
 ÜBER DIE GLIEDER UND GANZ WUNDE WAR
 ER
 MIT AUGEN SEHBAR DAS GEFLECHT DER
 MUSKELN
 DAS RÖHRENWERK DER ADERN AUF-
 GEDECKT
 UND MIT DEN HÄNDEN GREIFEN KONNTE
 MAN
 DAS EINGEWEIDE³¹²« (M-18, 228-229).

Ross interviene de nuevo en esta escena: "ROSSE *leise* / Marsyas war ein Bauer" (M-18, 229). Ross se da cuenta de que la historia de Ovidio ha sido transcontextualizada: los soldados han tomado prestado el papel del dios vengador y no contra un campesino, sino contra un Lord. El comentario de

³¹¹ "Apolo, celoso de la lira o cítara, no toleraba que ningún otro instrumento pudiese con el suyo. Encontrándose un día en el monte Tmolo, fue retado por el sátiro Marsias, el cual había recogido la flauta que arrojó Atenea y aprendió a tocarla con singular virtuosismo. Aceptó Apolo el desafío, y se constituyó un tribunal, en el que figuraban especialmente las Musas y el rey de Frigia, Midas. Este tribunal se pronunció a favor de Apolo con la sola excepción de Midas, que dio su voto al sátiro Marsias. Por eso, el dios castigó al Rey dándole unas orejas de asno. En cuanto a su desdichado retador, lo ató a un árbol, lo despellejó y colgó sus restos en la entrada de una cueva, que era posible ver en las proximidades de Celenes, en Frigia". Guirand (1960:156).

³¹² Müller cita la historia que aparece en el libro VI de las *Metamorfosis*.

Macbeth al respecto es que los tiempos están cambiando. La escena se desarrolla como sigue:

SOLDAT 4 Kennt Ihr den Bauern wieder, Dame, der
Bei Euren Hunden in die Schule ging.

ROSSE und LENOX Das ist der Aufruhr.

MACBETH Ja, Das Eis ist dünn
Auf dem wir unsre Bauern rösten. Helft
Den Thron Uns halten, so hält euch der Thron.
Soldaten. Liebt ihr euren König.

SOLDATEN Heil
Macbeth König von Schottland.

MACBETH *auf den 4. Soldaten*

Haut ihn nieder.

Langes Schweigen. Dann führen die Soldaten den Befehl aus (M-18, 229).

Macbeth despierta al final de su trance³¹³ y reconoce a su vez el peligro de la situación que él ha ayudado a crear³¹⁴. Macbeth es también consciente de que necesita del apoyo de los nobles para seguir manteniendo el poder, aunque en el fondo los desprecie: "Sie saufen meinen Wein / Gepreßt aus ihren Bauern, meinen Speichel / Und Vorgeschmack ist alles auf mein Blut" (M-13, 216). El intento de revuelta queda explicitado en el texto por medio de la acotación: "*Langes Schweigen*". Los soldados piensan en ese instante que dura su silencio

³¹³ "So sehr ist Macbeth gefangen von der Faszination, daß er eine Weile überhaupt nicht bemerkt, daß die Folterung eines feindlichen Burgherrn, die er mit dem Zitat kommentiert, durch eien Bauern geschieht". Schulz (1980:106).

³¹⁴ Fuhrmann (1978:56-57) resume la escena del siguiente modo: "Die verdeckten Aggressionen einer Gesellschaft der rigiden Ungleichheit und des rigorosen Machtkampfes explodieren in der Schindung des Lords, die, durch den König als Strafe zugelassen, von den Soldaten als persönliche Vergeltung sadistisch ausgekostet wird. Was die königstreuen Adligen in standesgenössischer Solidarität als *Aufuhr* erleben, wird schließlich auch von Macbeth - (...) - als Rebellion gewertet und am Rädelsführer geahndet".

en no obedecer la orden, pero conocen las consecuencias si lo hacen. En cualquier caso podemos establecer un paralelismo entre los dos castigos puesto que los nobles han de ver cómo maltratan a uno de los suyos y, los soldados deben matar a su propio compañero "de juegos".

Ross y Lennox hacen de nuevo su aparición en la escena 20, también creación de Müller. Lennox está decidido a unirse a las tropas inglesas. Ross es más reticente, lo considera una traición. No obstante, Lennox le convence a él y a sus soldados preguntándoles qué prefieren: "Schottischen Staub oder englisches Bier" (M-20, 231). Su paso al enemigo, "wo der Sieg ist", es reflejado en el texto como puramente oportunista. Ya acompañando a Malcolm como nuevo rey, Lennox y Ross no dudan en ejecutar una orden de Malcolm, que en realidad no da, y matan a Macduff.

La escena del portero en *Macbeth (nach Shakespeare)* no comparte en absoluto la función de "comic relief" de la obra de Shakespeare. Su función es, más bien, dejar claro que Inverness es muchísimo más terrible que el propio infierno, y el protagonista mismo sufrirá las consecuencias en sus propias carnes. Müller nos muestra asimismo que Macduff y Lennox han perdido la paciencia al llamar a la puerta y sus bromas con el portero se han convertido en un ejercicio de crueldad exacerbada. El portero acaba clavado en la puerta

“gleich einer Kreuzigung”³¹⁵. El humor del portero de Müller es más negro que el de Shakespeare, aunque sigue igual de borracho. Las imágenes que nos ofrece en su discurso son, si cabe, más brutales que las de su homónimo shakespeariano: “Er schnitt mit dem Schwert ihr die Brustwarzen ab / (...) herab und floß der Dame Herzblut / Und tropfte von ihren Knien” (M-9, 202). Sus palabras son transcontextualizadas para proporcionarnos un compendio de violencia física: contra la mujer y contra su propio cuerpo. El portero tiene una pierna y un brazo de madera porque los perdió luchando por Escocia. Podemos imaginarnos a este personaje como un veterano de guerra que en vez de recibir honores es objeto de las vejaciones por parte de Lennox y Macduff. El portero posee un ingrediente básico de humor negro que suponemos le ayuda a tomarse la vida y sus desgracias con filosofía, pero los nobles señores no entienden su humor, tienen el suyo propio:

Es war mein Holzwurm, Herrn, der euch warten ließ,
ich bin die Eile selbst im Toraufschließen. Ist Euch
mein Bein über den Weg gelaufen, Herr, daß Ihr so
quer blickt. Es war ein gutes Bein, Herr, bis es mir
fremdging gegen England. Es ist keine Treue in einem
Bein, Herr, wenn es ins Laufen kommt. Es ist nieder-
gekommen, ich rede von meinem Bein, Herr, auf
einem Schlachtfeld bei Bannockbreide mit einer Armee
von englischen Würmern. Der Arm, Herr, ist häufig
geworden in seiner Gesellschaft aus Liebe zur Sym-
metrie

MACDUFF Soll ich dich an die Pforte nageln, Pfortner.

Tut es mit dem Schwert.

³¹⁵ Petersohn (1993:71).

LENOX Ich will dir Beine machen, Armstumpf. Lauf.

Haut ihm das Stelzbein ab. Beide lachen (M-9, 202).

Macbeth ordena limpiar la escena del crimen para que los ojos de Duncan no se sientan ofendidos con la sangre, cuando se levante: *“Diener schleifen den Pförtner weg, waschen Blut von / Tor und Boden”* (M-9, 203). El horror que acabamos de presenciar, sirve para mostrar el mundo cruel en el que (sobre-)viven los personajes, donde los opresores aplastan por nada a los oprimidos.

En *Macbeth (nach Shakespeare)* sólo aparece el doctor escocés y nos trae un poco de humor, que no pudo darnos el portero. Eduardo el Confesor es considerado en esta obra como un santurrón y no cura a la gente, por lo que el doctor inglés pierde su papel al no tener nada sobre lo que informar. El doctor escocés nos proporciona algunos momentos hilarantes. Acaba comiéndose el papel en el que anotaba lo que decía Lady Macbeth en sueños, por miedo a represalias: *“HOFDAME Wir sind im Krieg mit England, Sir. Schreibt / auf. / ARZT Nicht ich, Lady. Wir sind im Krieg mit England. / Er verschluckt das Geschriebene”* (M-19, 230). El doctor sigue representando en la escena 21 el papel asignado por Shakespeare (V v), Müller sólo introduce una variación al final de la escena, con una clara connotación sexual: *“Eine Magd läuft über die Bühne. / Madame / Habt Ihr ein Bett für mich. / Ab hinter der Magd her”* (M-21, 234).

El personaje de Seyton recibe una mayor atención en la obra de Müller. Es el único que permanece fiel a Macbeth, como en el texto de Shakespeare, pero es también el único que le dice lo que realmente siente:

MACBETH He. Liebst du deinen König, Seyton.

SEYTON Nein, Herr.

MACBETH Und warum willst du, daß ich lebe, Seyton.

SEYTON Weil wir ein Fleisch sind vor den Hunden
Englands (M-21, 233).

(...)

MACBETH (...) Seyton, warum

Willst du mich nicht verraten.

SEYTON Warum sollt ich (M-23, 236).

La figura de Seyton siente como Macbeth indiferencia ante la vida, pero debajo de esa máscara nihilista muere por defender a Macbeth. Podemos decir que mientras en el texto shakespeariano, Macbeth quedaba totalmente solo antes de que lo maten, Müller proporciona a su protagonista un vasallo fiel que le acompaña hasta que la muerte les separa:

Seyton, verwundet.

SEYTON Der Wald brennt und herauf nach Dunsinane

Steigt, was heraus kroch unter seiner Asche

Das Heer von England und das Heer von Schottland.

MACBETH Meine Armee –

SEYTON Öffnet dem Feind die Tore.

Ich bin Eure Armee.

MACBETH Such dir ein Loch

Im Burgwall. Worauf wartest du.

SEYTON Auf nichts, Herr.

MACBETH Willst du nicht leben.

SEYTON Sir, es langweilt mich.

Stirbt (M-23-238).

Parece que Seyton ha adoptado el papel que ansiaba Lady Macbeth: compartir, brevemente (pues son los últimos momentos de vida del rey), el poder con Macbeth. Aunque niegue su interés por Macbeth, para Seyton ambos son una misma carne, consideración que va más allá de la lealtad personal. Aunque también lo podemos interpretar como realización del pacto con el diablo que mencionábamos en *Macbeth*, por la homofonía de Seyton con "Satán".

Los campesinos son la gran novedad y la diferencia fundamental que introduce Müller en su obra. En el texto original de Shakespeare no aparecían, aunque sí en las obras de Holinshed, Buchanan y Leslie, según apunta Fuhrmann, donde se menciona "den Bau von Dunsinan mit Hilfe härtester Fronarbeit"³¹⁶. En *Macbeth (nach Shakespeare)* se nos muestra sobre todo la brutalidad con la que son tratados. Aparecen directamente en las escenas 3, 4, 5, 6, 9, 10, 14, 18 y 22; y se les menciona en muchas otras. Las únicas escenas en las que ni aparecen ni se les menciona son: 7, 8, 11, 17 y 20.

Desde el principio inserta Müller su presencia, variando el original:

Auch der Krieg, der Krieg, den Macbeth für Duncan entscheidet, nimmt bei Müller einen anderen Charakter an als bei Shakespeare. Dort handelte es sich um eine Adelsrevolte, bei Müller entsteht durch eine Reihe kleiner

³¹⁶ Fuhrmann (1978:57).

Änderungen und die dauernde Präsenz der Bauern der Eindruck eines Bauernaufstands³¹⁷.

Los campesinos enemigos son ahogados en las escenas 3 y 4 porque no quedan árboles, todo ha sido arrasado como ocurriese en la guerra de Vietnam³¹⁸: "Die Gegend ist rasiert. Ein Sieg nach dem andern. / Hier wächst kein Gras mehr" (M-3, 190). En la escena 5 un campesino es maltratado por no pagar sus impuestos; en la 6, no sabemos si se trata del mismo, aparece un campesino en un cepo. En la escena 9, matan al portero y le sacan la lengua a un sirviente. En la escena 10 aparece el campesino de la escena 6, convertido en "ein Skelett mit Fleischfetzen" (M-10, 207). Le acompañan una mujer mayor, su esposa, y un joven campesino, su hijo, además de la nieve. Aunque la escena refleja la crueldad de los dirigentes y la desgracia de los campesinos, Müller inserta una buena dosis de humor negro en el diálogo:

FRAU Gebt mir meinen Mann wieder. Was habt ihr mit meinem Mann gemacht. Ich bin nicht verheiratet mit einem Knochen. Warum hast du die Pacht nicht bezahlt, du Idiot. *Schlägt die Leiche.*

JUNGER BAUER *zieht sie weg.* Wovon. Die Hunde waren schon an ihm. Eine Hand ist auch ab. Wir wolln den Rest einsammeln, eh die Hunde mit ihm fertig sind. Sie werden die Knochen nicht nachzählen da wo er

³¹⁷ Schulz (1980:100). Podemos completar la cita de Lehmann con una observación de Iwabuchi (1994:163): "Anders als bei Shakespeare entsteht hier der Eindruck eines Bauernaufstandes, obwohl dies Bauern keine bewußte, organisierte Macht der Erniedrigten haben, sondern nur ein gefoltertes Volk darstellen".

³¹⁸ Lehmann ha sido el que ha establecido esta analogía: Schulz (1980:101). "La guerra de Vietnam fue esencialmente una guerra del pueblo puesto que los miembros del Vietcong no eran fácilmente distinguibles de la población no combatiente y también porque la mayor parte de la población civil fue movilizadada para algún tipo de participación activa. El amplio uso que hizo Estados Unidos del napalm mutiló y mató a miles de civiles y el empleo de defoliantes, utilizado para eliminar la cobertura vegetal, devastó el medio ambiente de un país esencialmente agrícola". *Enciclopedia Encarta* (1998).

hingeht. Heul nicht. Der Rotz gefriert dir auf den Backen. Wenn du hin bist, wer macht mir den Gaul. Eine Frau krieg ich nicht mit der Pachtschuld. Einer ist gekillt worden, heißt es. Der König. Hörst du die Gäule. Das ist der Blutgeruch. Wir kriegen ihn nicht heil heraus. Es ist noch zu viel Fleisch an ihm (M-10, 207).

Este pasaje se deja enlazar con otras escenas. La mujer pega al cadáver de su marido, como hiciese Duncan con la cabeza del traidor Cawdor en la escena 3. El joven campesino se convertirá en el soldado 4 de la escena 18, al que la venganza por la muerte de su padre le cuesta la vida. Por otra parte, el campesino informa sobre la muerte del rey, que no tiene nombre, y oye a sus caballos. Esto podemos relacionarlo con la escena 15, en la que Lennox contaba al Lord las medidas de ahorro de Macbeth, al comerse los caballos unos a otros. Y, por último, el estómago del perro que estuvo comiendo del cadáver es uno de los regalos que las brujas llevan a Macbeth en la escena 16.

Así como para los campesinos los reyes son intercambiables, para los nobles el campesinado no tiene ningún valor: "Für Schottland ist kein Bauer mir zu schade" (M-15, 222). Sólo les sirven para explotarlos económica y laboralmente como muestra la breve escena 14, creación de Müller, en la que campesinos que se arrastran transportan sillares. El único conato de revuelta ocurre en la escena 18 y que, como vimos, dura apenas un instante y desemboca en fracaso. Lo que también nos muestra esta escena es que los campesinos-(soldados) igualan en crueldad y sadismo a sus señores. " 'The people', who

formed an element of hope in Brecht's version of *Coriolanus*, do not present a real alternative"³¹⁹.

La única víctima absolutamente inocente de toda la obra, exceptuando la breve intervención de Lady Macduff, es el campesino de la escena 22, también creación de Müller. Entran sucesivamente soldados escoceses, ingleses y, de nuevo escoceses. Los primeros le preguntan por el nombre del rey, y el campesino responde "Duncan"; cuando proceden a colgarle entran soldados ingleses a los que, presa del pánico, saluda con: "Heil Macbeth". Estos quieren colgarle también, pero llegan soldados escoceses. Al final el pobre hombre decide colgarse él mismo: "Ich will mich aufhängen eh die Soldaten wieder- / kommen, die einen oder die andern. Die Welt geht / auch zu schnell für meinen armen Kopf. (...)" (M-22, 235). Este campesino representa a todas las víctimas inocentes a las que les ha tocado vivir una situación que no entienden, y es precisamente en esta escena donde se nos muestra más claramente que el nombre del dirigente tiene poco valor, ya que todos por igual siembran el terror entre los más débiles. Al no comprender el sistema, al campesino no le queda otra salida que la propia autodestrucción³²⁰.

³¹⁹ Broich (1974-75:230).

³²⁰ Como señala Iwabuchi(1994:166): "Die Bauern dienen immer als Handlanger der Herrschenden. Grotesk-tragisch ist es aber, wenn sie nicht wissen können, wem sie dienen sollten, um überleben zu können".

5.3. Resumen

Müller se sirve de diferentes técnicas para elaborar su particular parodia de esta obra shakespeariana. Su reescritura se basa por una parte en el principio de la reducción, aunque después del análisis efectuado, podemos concluir que el ingrediente fundamental es la ampliación, por medio de la interpolación de unas pocas líneas, y con ello el cambio de perspectiva del *Macbeth* de Shakespeare. Müller inserta asimismo acotaciones, escenas, y versos propios en el texto original, además de introducir al campesinado y de efectuar una traducción del texto shakespeariano más moderna y acorde con su planteamiento de la obra. El resultado es un texto nuevo, que ha llenado a su manera los vacíos o silencios del texto original. Si Shakespeare aún nos ofrece en su obra la posibilidad de diferenciar entre buenos y malos, para Müller esta alternativa ya no existe: todos son igual de crueles y malvados. El autor se ha servido en *Macbeth (nach Shakespeare)* de Shakespeare, naturalmente, pero también de otras fuentes que también utilizó el bardo, como Buchanan, Holinshed o Leslie, así como de Ovidio, que Shakespeare no utilizó en esta ocasión pero sí en otras. Müller ha sido fiel en su adaptación a Shakespeare, a sus fuentes y a sí mismo.

La obra de Müller tiene dos posibles lecturas, como apunta Fuhrmann: "eine resignativ-fatalistische ('Es gibt kein Entrinnen') und eine provokativ-

fatalistische ('Der Zirkel muß gebrochen werden!')³²¹. A pesar de que la obra en su conjunto no es optimista, nos decantamos por una lectura positiva. Müller nos ofrece una tragedia feudal, donde casi ninguno de los personajes está exento de maldad; pero no debemos tomar esa crueldad al pie de la letra³²². Lo que el autor pretende es conducirnos hacia la reflexión para que esas barbaridades no se produzcan. En *Macbeth (nach Shakespeare)* hay pequeños puntos de esperanza, y algunos son apagados en la obra misma. Pero hay otros que apoyan una interpretación positiva como es la creencia del Lord en las promesas hechas por Malcolm, o la inclusión de figuras inocentes como el campesino de la escena 22. También el final es esperanzador, porque es el colectivo el que mata a Macbeth. Hay pequeños intentos de sublevación por parte de los más débiles, que en la obra de Müller son silenciados, pero que cuando el pueblo sea consciente de su fuerza, podrá luchar contra la opresión. Todo esto nos hace pensar que siempre habrá alguien dispuesto a romper ese círculo vicioso de lucha por el poder. Concluimos el presente capítulo con palabras de Müller, que mejor resumen sus intenciones:

ZU MACBETH Gegenstand der Bearbeitung/Inszenierung ist die Auswechselbarkeit des Menschen. Sie stürzt den Einzelnen in die Verzweiflung. Die Verzweiflung des Einzelnen ist die Hoffnung der Kollektive. Der Kommunismus bedeutet die Möglichkeit der wirklichen Vereinzelung, die das Ende der Auswechselbarkeit ist. Entlassung des

³²¹ Fuhrmann (1978:70).

³²² Como ejemplo del humor (negro) de Müller, quisiéramos mencionar que en su escenificación de 1982, utilizó un filete para simbolizar la lengua arrancada al criado contestón y una salchicha alemana para representar el miembro cortado de Banquo.

Menschen aus der Not seiner Vorgeschichte in das Universum seiner Einsamkeit³²³.

³²³ Citado en Storch (1988:56).

6. *Titus Andronicus vs. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-Kommentar*

6.1. *The Tragedy of Titus Andronicus*

So geht es einem Dramatiker immer. Die ersten Stücke enthalten alle weiteren, nur in einer Form, die noch nicht ausgereift ist. TITUS ANDRONICUS enthält LEAR, CÄSAR und HAMLET, selbst wenn das nicht so offensichtlich ist auf den ersten Blick. (GI 2 p. 134)

Para comenzar el presente apartado expondremos brevemente el argumento de *Titus Andronicus* de Shakespeare, que Müller mantiene también en su obra. El general Tito Andrónico vuelve a Roma después de vencer a los godos. Trae como prisioneros a Tamora, reina de los godos, a sus tres hijos y a Aarón, esclavo y amante de la reina. Mientras, en Roma, los hermanos Saturnino y Bassiano se disputan la corona de su padre, el emperador muerto. Cuando Tito entra en la ciudad, el pueblo le aclama a él como emperador, pero el general le ofrece la corona a Saturnino, el hijo mayor. Saturnino quiere casarse con Lavinia, hija de Tito, y el general acepta. Sin embargo, Lavinia y Bassiano ya estaban prometidos. Los hijos de Tito piden que se sacrifique a uno de los hijos de Tamora, la reina intercede sin éxito ante Tito. En ese momento jura venganza contra Tito y su familia. Mucio, hijo del general, cierra el paso a su padre cuando intenta impedir que Bassiano y Lavinia se marchen juntos, ayudados por el tribuno Marco, hermano de Tito. El resultado es que Tito mata

a Mucio. Después, el nuevo emperador, seducido por los encantos de Tamora, decide tomarla a ella como esposa. Finalmente las dos parejas se casan y lo celebran con una cacería al día siguiente. Los dos hijos de Tamora, Demetrio y Quirón, que sienten deseos por Lavinia, siguen el plan de Aarón. Así, en el bosque, Demetrio y Quirón matan a Bassiano, violan a Lavinia y la silencian, cortándole la lengua y las manos. Los hijos de Tito son acusados falsamente del asesinato de Bassiano. Lucio, otro hijo de Tito, intenta ayudar a sus hermanos, pero es enviado al exilio, donde reunirá un ejército de godos y se convertirá en su general. Tito intercede en vano por sus hijos. Aarón le trae noticias engañosas del emperador y le dice que sus hijos serán liberados si Tito o algún familiar accede a cortarse una mano. Tito lo hace y le devuelven la mano junto a las dos cabezas de sus hijos. A partir de aquí Tito fingirá estar loco para poder vengarse. Lavinia, ayudada por un palo, escribe los nombres de sus violadores. Vienen a casa de Tito Tamora y sus dos hijos, disfrazados de Venganza, Muerte y Violación respectivamente, para engañar al general con la intención de que les traiga a Lucio y puedan acabar con él. Al marcharse Tamora, Tito ayudado por Lavinia, mata a Demetrio y Quirón y prepara un pastel con ellos, que ofrecerá a la emperatriz en el banquete final. Mientras tanto, Aarón es sorprendido por los godos cuando va a ocultar al hijo negro que ha tenido con la emperatriz. Aarón hace jurar a Lucio que no matará a su hijo, y a cambio le cuenta todas las atrocidades que ha hecho y provocado. Ya en Roma, Lucio hace enterrar a Aarón hasta la altura del pecho para que así muera. Antes, durante el banquete que ofrece Tito, éste mata a Lavinia y a Tamora. Saturnino mata entonces a Tito

y Lucio a Saturnino. Al final de la obra parece que Lucio vuelve a recomponer el desmembrado cuerpo de Roma.

Sobre la fecha de composición de esta obra hay divergencia de opiniones. El paréntesis temporal se sitúa entre 1588 y 1593³²⁴. También se ha discutido sobre la autoría de *Titus Andronicus*: la obra se ha considerado brutal y cruel, con falta de gusto y, por tanto, no la habría podido escribir Shakespeare. "The problem is once again one of perspective; later generations have had difficulty in accepting the combination of barbarity and refinement that was part of the sixteenth-century life"³²⁵. Como señala Bassnett, los coetáneos de Shakespeare estaban muy acostumbrados a las ejecuciones públicas, al comercio de esclavos, etc.:

That Hawkins started the iniquitous slave trade, that her (the Queen's) advisors created one of the most effective secret police systems in Europe (...)

³²⁴ Kermode (1974:1020) expone cuatro posibilidades sobre la fecha de composición y autoría de la obra: 1. Shakespeare como único autor y una fecha temprana, 2. Shakespeare como único autor y fecha entre 1593-94, 3. colaboración entre Shakespeare y George Peele y fecha entre 1593-94, 4. anterior composición de Peele, revisión en 1593-94 por Shakespeare o bien por Peele y Shakespeare. Kermode se decanta por la cuarta posibilidad. Wells (1978:32) cree que Shakespeare y Peele trabajaron en colaboración o bien Shakespeare se dejó influir por éste. Martínez Luciano (1984:45) menciona que la obra fue probablemente escrita en 1593. Charney (1990:2) se inclina también por una fecha posterior aunque argumenta que situar la obra alrededor de 1589 o 1590 responde a un impulso de los críticos "who think poorly of the play and would like to assign it (except for a few poetic felicities that seem Shakespearean) to another dramatist, especially Peele". Bassnett (1993:31) argumenta que Shakespeare había escrito ya las tres partes de *Henry VI*, cuando escribió *Titus*. Por último, Coca (30.4.2001:36) afirma que "*Titus Andronicus* va ser escrita entre 1588 i 1590. Ho sabem perquè durant els anys 1592 i 93 hi va haver pesta a Londres i els teatres estaven tancats, (...)". Parece que la mayoría da por válida una fecha tardía.

³²⁵ Bassnett (1993:31).

and that the Queen herself accorded bear-baiting higher status than the theatre for most of her life can be conveniently ignored³²⁶.

Además del "gusto" isabelino por la violencia, tanto en la vida pública como en el teatro, *Titus Andronicus* es el embrión de futuras obras del bardo:

No doubt Titus's sufferings foretell the hell through which Lear will walk. As for Lucius, had he – instead of going to the camp of the Goths – gone to the university at Wittenberg, he would surely have returned as a Hamlet. Tamora, the queen of Goths, would be akin to Lady Macbeth, had she wished to look inside her own soul. She lacks the awareness of crime, just as Lavinia lacks the awareness of suffering similar to that which plunged Ophelia into her madness³²⁷.

Reflejo de la popularidad de la obra fueron las numerosas representaciones de la misma en tiempos de Shakespeare³²⁸, y el número de ediciones. Se publicó por primera vez en el Quarto de 1594, hubo dos ediciones posteriores también en Quarto en 1600 y 1611, y finalmente se imprimió en el First Folio de 1623. Sin embargo, antes de que terminase el siglo XVII "it fell in disfavor"³²⁹. La obra fue sufriendo alteraciones a lo largo de los siglos. En los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, Aaron adquirió el protagonismo, se añadían partes a su papel "to present a noble and lofty black man far from the

³²⁶ *op. cit.* pp.2-3

³²⁷ Kott (1988:282).

³²⁸ "On 23 January 1594 Philip Henslowe, the theatrical manager and entrepreneur, recorded a performance by the Earl of Sussex's Men, probably at the Rose, which was repeated on 28 January and 6 February. On 5 and 12 June, Henslowe noted two additional performances by the combined Admiral's and Chamberlain's Men at the theatre at Newington Butts. We know that a special performance of *Titus Andronicus* took place at Burley-on-the-Hill on 1 January 1596 at the home of Sir John Harington as part of the Christmas festivities. This was played by professional actors from London. Charney (1990:XIII).

³²⁹ Kermode (1974:1019).

Machiavellian villain of Shakespeare's play"³³⁰. El "verdadero" texto shakespeariano apareció de nuevo en una representación en el *Old Vic* en 1923. Pero fue Peter Brook³³¹ en 1955, en Statford-upon-Avon, el que restituyó la popularidad a la obra, en lo que se consideró "the most memorable production in our time"³³². Contó con un reparto de excelentes actores: Sir Laurence Olivier, Vivien Leigh y Anthony Quayle, entre otros. Jan Kott resume su experiencia particular con esta obra y la representación de Brook del siguiente modo: "I have recently re-read it, and found it ridiculous. (...) *Titus Andronicus* has revealed to me a Shakespeare I dreamed of but have never before seen on the stage. I count this performance among the five greatest theatrical experiences of my life, (...)"³³³. Como testigo del olvido de esta obra está el cine, aunque se han realizado tres producciones en los últimos años (1997 y 1999)³³⁴.

No se conoce la fuente histórica exacta de *Titus*, aunque la mayoría de los críticos acepta como tal el antecesor de los pliegos de ciego *The History of Titus Andronicus, the Renowned Roman General* impreso entre 1736 y 1764 por Cluer Dicey. Aunque "The chapbook is more interested in Gothic – Roman relations than is Shakespeare, but less concerned with such political matters as the

³³⁰ Charney (1990:XIV).

³³¹ Véanse por ejemplo Munkelt (1987:212), Kott (1988:281-288) o Charney (1990:XV). Sobre posteriores representaciones, véanse: Munkelt, Charney, Basnett (1993:34) y la sección de prensa en la bibliografía, especialmente Coca (30.4.2001) sobre la puesta en escena de Àlex Rigola.

³³² Charney (1990:XV).

³³³ Kott (1988:281 y 288).

restoration of a strong government after civil strife"³³⁵. Otras fuentes serían Séneca, Horacio, Ovidio y Virgilio³³⁶. *Titus Andronicus* ha sido relacionada con *The Rape of Lucrece*, por la temática y por la fecha de composición³³⁷, alrededor de 1592-93. También con *The Jew of Malta* de Marlowe o *The Spanish Tragedy* de Kyd y, en general, con la tragedia de venganza isabelina. Una cuestión curiosa, según Kermode, es la existencia de anacronismos en la obra: "human sacrifice and panther-hunting were not practiced in Rome, and holy water was not used in marriage"³³⁸. Sin embargo, comenta Valverde "Tito Andrónico sacrificaba a Alarbo siguiendo el antiguo código romano según el cual para dar reposo a las almas de quienes han muerto en las batallas se debía inmolar a uno de los enemigos capturados"³³⁹. Sea como fuere, éste es uno de los hechos que desencadenará el odio de Tamora hacia los Andrónicos y su sed de venganza.

³³⁴ Sólo tenemos noticia de estas tres producciones estadounidenses: *Titus Andronicus* de Lorn Richey (1997) y de Christopher Dunne (1999) y *Titus* de Julie Taymor (1999).

³³⁵ Kermode (1974:1021).

³³⁶ Encontramos los siguientes comentarios en la bibliografía al respecto: Valverde en su edición de *Titus* (2000:8) menciona que "A causa del interés que en la época renacentista se sentía por el mundo clásico, Séneca se convirtió en un autor hartamente conocido, y se le estudió y copió con gran asiduidad, ejerciendo una extraordinaria influencia sobre los autores del momento". Kermode (1974:1021), por su parte explica que "Ovid (...) provided the story of Philomela's rape by Tereus and the revenge of Progne, who served Tereus a meal consisting of his son (...); and Shakespeare also uses Ovid in IV.iii, where Titus remembers the departure of Astaea, which signified the end of the Golden Age on earth". Y Charney (1990:107 y 63), dice que "There is an abundance in classical allusions in *Titus*, both quotations from the Latin poets and mythological references [...] Shakespeare uses Vergil's *Aeneid* as he does Ovid's *Metamorphoses* as a storehouse of allusions by which to heighten the events of his play and to elevate the characters".

³³⁷ Charney (1990:2).

³³⁸ Kermode (1974:1021). No hemos encontrado en la obra la referencia al agua bendita que menciona este autor.

³³⁹ Shakespeare (2000:9).

En *Titus Andronicus*, como vimos, se dan los ingredientes propios de una película *gore*: hay asesinatos, mutilaciones, una violación, canibalismo; en total mueren treinta y cinco personas, si contamos los veintiún hijos de Tito muertos en la batalla y la comadrona³⁴⁰. Sin embargo, detrás de tanta sangre derramada se encuentra la tragedia de un general romano que tiene que asistir al funeral de los valores por los que ha estado luchando. Funeral, que él mismo ha ayudado a organizar. Tito aparece no sólo como “Schöpfer seines eigenen Unglücks, sondern auch als Verantwortlicher einer den Staat in seinen Grundfesten erschütternden Katastrophe”³⁴¹. Tito con sus acciones es el responsable de la caída de Roma: accede a sacrificar a Alarbo, nombra emperador a Saturnino – a pesar de las imprecaciones que le dirige -, y mata a su hijo Mucio para evitar que Bassiano se quede con Lavinia³⁴². Después Tito sufrirá las consecuencias cuando su hija es violada, además de amputarle las dos manos y serle arrancada la lengua por los hijos de Tamora, y cuando son decapitados dos de sus hijos, acusados falsamente de la muerte de Bassiano. Tito intenta salvarles la vida, esperando por el supuesto mensaje del emperador que le trae Aarón. El final de esta historia lo proporcionan una mano cortada y un hijo, Lucio, desterrado. Tanto horror desemboca en la locura fingida de Tito, cuyo inicio

³⁴⁰ “*Titus Andronicus* as a revenge tragedy is literally a tragedy of blood. This explains the prominence of blood in the play, both the blood of murder and the compensatory blood of revenge”. Charney (1990:111). Sobre la crueldad en el teatro isabelino, véase Wertheim (1990).

³⁴¹ Eke (1991:299).

³⁴² Aunque no está suficientemente justificado por qué Bassiano no interviene antes para reclamar a Lavinia.

refleja el texto con la risa de éste (III i, 204)³⁴³: "The true horror emerges (...) in Titus' mad laughter at the spectacle of his own sorrows"³⁴⁴. Tito se convertirá en el vengador de las desgracias acontecidas a su familia ayudado por su locura y la mitología. La venganza de Procne le proporciona el guión de la suya propia. De la misma forma que Procne preparó una comida para Tereo cuyo ingrediente principal era su hijo Itis, Tito prepara a Tamora unos pasteles de carne con la sangre, los huesos molidos y las cabezas de Quirón y Demetrio.

La escena en que la locura de Tito alcanza su punto álgido es la que se conoce como "The Fly Scene" (III ii). Esta escena no fue impresa hasta la edición del First Folio de 1623. Lo más probable, según Charney³⁴⁵, es que fuese escrita después que el resto de la obra. Tito recrimina a su hermano Marco por matar a una mosca, argumentando que quizá la mosca tuviese familia. Pero cuando Marco le dice, siguiéndole quizá el juego, que lo hizo porque era negra como Aarón, Tito descarga su furia con la mosca: "The killing of the innocent fly is an act of supererogation, unless the fly represents the hateful Aaron. (...) The reference to Aaron wins over Titus, who now apologises for castigating his brother as a murderer"³⁴⁶. Aunque será Lucio quien lo castigue finalmente, Tito utilizará un método más sutil para hacerle llegar un mensaje a Aarón, pues se servirá de la escritura y de la tradición³⁴⁷.

³⁴³ Todas las citas proceden de la edición *The Riverside Shakespeare*: Blackmore (1974).

³⁴⁴ Charney (1990:3).

³⁴⁵ *op. cit.* p.63.

³⁴⁶ *op. cit.* p.67 y 68.

³⁴⁷ Nos referimos al rollo de papel dirigido a Aarón con unos versos de Horacio, que Tito envía junto con las armas para Demetrio y Quirón (IV ii).

Un tema recurrente en la obra es la escritura. Tito quiere extraer de los signos de Lavinia un alfabeto para poder entender el significado de estos (III ii, 39-45). Cuando Lavinia consigue escribir el nombre de los violadores en la arena, Tito insiste en escribirlos sobre una lámina de latón: "I will go get a leaf of brass, / And with a gad of steel will write these words, / And lay it by. The angry northern wind / Will blow these sands like Sibyl's leaves abroad" (IV i, 103-106). En el momento en que Tamora va a visitar a Tito disfrazada de Venganza, éste se encuentra en su estudio escribiendo sus "serios propósitos" con sangre para que tampoco se los lleve el viento: "Is it your trick to make me ope the door / That so my sad decrees may fly away / (...) / (...) / See here in bloody lines I have set down: / And what is written shall be executed" (V ii, 10-11; 14-15). Esta insistencia en fijar todo por escrito no la encontramos en Aarón: "In Shakespeare the real villains, like Aaron and Iago, are great improvisers and don't think of writing anything down; they are committed to an oral tradition"³⁴⁸. Así, Tito pertenecería a la tradición escrita y civilizada, mientras que a Aarón le correspondería la tradición oral, expresión en la obra de la barbarie. En *Anatomie Titus*, Aarón escribe con otro alfabeto que Tito deberá aprender.

Aarón es el mal reencarnado en esclavo negro. De todas las muertes que ocurren en la obra es tan sólo responsable directo de dos: la nodriza y la

³⁴⁸ Charney (1990:114).

comadrona, aunque este último crimen no ocurre sobre el escenario. Pero es él también el que incita a otros a la violación y al asesinato y el que corta la mano izquierda a Tito. No cree en ningún dios y se jacta de no tener conciencia; con sus últimas palabras solamente lamenta no haber realizado más delitos.

Letztlich sprengt die Figur des Aaron nicht den Rahmen der tradierten Verkörperung des Bösen, eingebunden in die christliche Moralvorstellung sowie die literarische Tradition der Shakespeare-Zeit. Aber Aaron ist immerhin der Initiator einer Welt ohne Moral, der durch seine Inszenierung aufdeckt, daß in Rom, diesem Tigerdschungel, keine Figur unsere Sympathie verdient; der Gewaltzusammenhang ist allumfassend geworden³⁴⁹.

Aarón sólo muestra signos de debilidad cuando se trata de su hijo: "Mit der Geburt seines Sohnes (...), wird Aarons Position des Spielmeisters erschüttert, er hat von nun an etwas zu verlieren, wird verwundbar"³⁵⁰. Lucio está a punto de matarlos, y Aarón le hace jurar que no matará a su hijo apelando a su conciencia y a su dios. A cambio enumera todas las atrocidades que hizo o que hizo hacer a otros y las que le hubiese gustado realizar. Aarón es un marginado social, tanto por su color como por su falta de valores, no le importa morir, pero salvar la vida de su hijo supone una forma de prolongar la suya propia. Su hijo es más importante que su propia vida y la emperatriz (IV ii, 107-110).

Aarón es el eslabón principal en la cadena de dependencias sexuales de palacio. El emperador depende sexualmente de Tamora, puesto que hace todo

³⁴⁹ Vassen (1992:18).

lo que ella le dice, y la emperatriz de Aarón. Pero Aarón depende principalmente de Tamora para subir en la escala social (II ii, 1-25). El esclavo-amante rechaza a Tamora cuando ésta se le insinúa en el bosque, aludiendo a los dos planetas que rigen a cada uno: "Madam, though Venus govern your desires, / Saturn is dominator over mine" (II iii,30-31). Tamora, que juraba vergarse en el primer acto de Tito y su familia, encuentra el camino de la verganza asfaltado por su moro. Ella sólo hace lo que él le indica. La única artimaña que urde sola, visitar a Tito disfrazada de Venganza, se volverá en su contra y significará su final.

Lavinia³⁵¹, la hija de Tito, tiene muy pocas líneas en la obra, pero su personaje es de suma importancia precisamente por lo que no leemos en el texto. Antes de su violación, saluda a su padre a su vuelta de la guerra y pide ser bendecida por su "mano victoriosa". Al principio de la obra acepta obediente su nuevo destino como emperatriz junto a Saturnino a pesar de amar a Bassiano. En sus últimas líneas en el bosque lanza acusaciones a Tamora y finalmente, suplicará a la emperatriz, hablándole de mujer a mujer, para evitar su violación. Después, Lavinia sin manos, sin lengua y ultrajada, proporcionará a Tito el sufrimiento necesario para convertirlo de guerrero en padre.

³⁵⁰ Petersohn (1993:129).

³⁵¹ Un hecho curioso es que en ningún momento de la obra se habla de la madre de Lavinia. Sólo sabemos que tuvo veintiséis hijos en total.

The silent Lavinia has no lines in the text of the play, but her pantomimic role is of overwhelming importance. Her grief-stricken father sets himself to learn her 'alphabet' and to understand the meaning of her inarticulate sounds and signs. This may help to explain why *Titus Andronicus* in the theatre is much more exciting than the written play that we read³⁵².

No hay que olvidar que Lavinia está presente en el escenario desempeñando su papel, y esto es algo que hay que vivir en el momento teatral para poder ser plenamente conscientes de su efecto. La presencia de Lavinia ultrajada en escena, mientras su tío pronuncia su largo discurso, provocado por esta visión, gana toda su fuerza en el teatro. Al leer el texto sólo tenemos ante nosotros la voz de Marco y es fácil que olvidemos la causa de sus palabras.

Durante el banquete final, Tito busca la complicidad de Saturnino para matar a su hija, preguntándole su opinión sobre el caso de Virginio³⁵³, que en la versión de Tito mató a su propia hija porque fue violada. "Saturninus, who has not shown himself in the play to be particularly sensitive on moral issues, speaks standard Renaissance doctrine. The emphasis here is on the father and family honour"³⁵⁴. Aunque Saturnino no es precisamente el más adecuado para dar respuesta a un tema moral, le dice que hizo bien: "Because the girl should not survive her shame, / And by her presence still renew his sorrows" (V iii, 41-42). Con esta supuesta lógica, Tito acaba con la vida de su hija. Da igual que

³⁵² Charney (1990:2).

³⁵³ "This Roman centurion killed his daughter to *prevent* her rape. Either the dramatist has got the story wrong or he is failing to convey the idea that Titus has a better case for killing Lavinia than Virginius had for killing his daughter". En: *The Riverside Shakespeare* (1974:1049).

³⁵⁴ Charney (1990:120).

Lavinia consintiese o no en su violación, está marcada por el deshonor y éste debe ser extirpado.

Lucio, el hijo de Tito, muestra a lo largo de la obra un comportamiento valiente y reúne en su personaje los valores que harán de él un buen emperador - aunque no debemos olvidar su insistencia en el sacrificio de un enemigo en el primer acto. Al principio se pone de parte de Bassiano, también le causa infinito sufrimiento ver en lo que se han convertido su hermana y su padre, e intenta liberar a sus hermanos acusados injustamente, lo que le llevará al destierro. Allí se convierte en general de los godos, que vagaban errantes después de la captura de Tamora, y con su ayuda quiere liberar a Roma de las manos de los corruptos. Lucio es el encargado de acabar con Aarón y de negarle el descanso eterno a Tamora. En un principio tiene intención de ahorcarlo, pero después de oír la exposición de sus actos malévolos, decide castigarle con una muerte más lenta: le entierra hasta la altura del pecho para que muera de inanición al final de la obra. Y aunque no es él el que mata a Tamora, ordena que no la entierren y que la dejen a merced de las bestias. Pero Lucio tiene una "debilidad": tiene conciencia y, por este motivo, respeta la vida del hijo de Aarón. Parece que al final las aguas vuelven a su cauce, cuando Lucio es nombrado emperador. Antes del nombramiento Marco explica todo lo ocurrido al pueblo y logra así "die Voraussetzung für den Generalpardon des Volkes und die anschließende

Inthronisation des letzten überlebenden Andronicus-Sohnes"³⁵⁵. Sin embargo, aunque la primera impresión es que el círculo se ha cerrado: "There is no concluding vision of harmony, only the hope that with a new ruler and a new generation of Romans, personified in young Lucius, the atrocious past can be overcome"³⁵⁶. De todas formas quedan algunas preguntas abiertas como: ¿Qué ocurre con los godos que han ayudado a Lucio? ¿Convivirán godos y romanos pacíficamente en Roma? ¿Y el hijo de Aarón? Como veremos, Heiner Müller aporta soluciones a estas cuestiones en su parodia *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*.

6.2. *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*

D: Wie halten Sie das alles so geduldig aus hier, das ganze Zeremoniell?

H.M.: Weil ich ein Neger bin. Ich laß mir das gefallen. Neger lassen sich ungeheuer viel gefallen. Ist doch klar. (*Ich bin ein Neger, 29*)

En el siglo XX ha habido varias adaptaciones destacadas de *Tito Andrónico* en Alemania³⁵⁷. Entre ellas está naturalmente la de Heiner Müller: "The most discussed experiments were Friedrich Dürrenmatt's *Titus Andronicus: Eine Komödie* and Heiner Müller's *Anatomie Titus Fall of Rome Ein*

³⁵⁵ Eke (1991:299).

³⁵⁶ Bassnett (1993:43).

³⁵⁷ Sobre las adaptaciones de la obra realizadas por Claus Bremer & Renate Voss, Friedrich Dürrenmatt y Hans Hollmann, véase Mehlin (1972). Las obras de Dürrenmatt y Hollmann podemos encontrarlas en Müller-Schwefe (1993). Aunque del siglo XIX, también merece nuestra

Shakespearekommentar"³⁵⁸. La obra de Müller se situaría en una posición especial, entre *Macbeth* y *Hamletmaschine*:

"Anatomie Titus..." steht als selbständiger Bearbeitungstyp mit dem Schwerpunkt des Kommentars genau zwischen "Macbeth-nach Shakespeare" und dem nur noch in Versatzstücken anwesenden Shakespeare-Prätext in "Hamletmaschine"³⁵⁹.

Anatomie Titus fue escrita en 1984³⁶⁰. El estreno en la RFA tuvo lugar en Bochum el 14 de febrero de 1985 bajo la dirección de Manfred Karge y Matthias Langhoff³⁶¹; y en la RDA el estreno fue en el *Staatstheater* de Dresden en 1987 dirigido por Wolfgang Engel.

6.2.1. Estructura

En primer lugar, véamos el interés de Müller por *Titus Andronicus*:

(...) TITUS – das bietet sich einfach an, daraus etwas anderes zu machen, weil es ein sehr frühes Stück, vielleicht das erste ist. Es ist deswegen interessant, weil es wie alle frühen Stücke, schon alle Motive enthält, aber so gestopft, daß Shakespeare sie in mehreren Stücken einzeln in Ruhe ausbreiten konnte. Andererseits ist es noch sehr in einer Tradition von Rhetorik, in unmittelbarer

atención la versión de *Titus* de Christian Dietrich Grabbe *Herzog Theodor von Gothland*; véase Vassen (1992), el cual compara las obras de Shakespeare, Grabbe y Heiner Müller en su artículo.³⁵⁸ Munkelt (1987:213). La autora habla asimismo sobre otras producciones de *Titus Andronicus* realizadas en Inglaterra, EE.UU. y Alemania.

³⁵⁹ Petersohn (1993:130). Encontramos asimismo en Peters (1993:260) otro comentario al respecto: "Innerhalb von Müllers breiter Shakespeare-Rezeption nimmt diese Adaptation eine Sonderstellung ein. Der Text ist weder 'nur' Übersetzung, wie etwa 'Wie es Euch gefällt' oder 'Hamlet', noch 'Transformation' wie 'Macbeth', noch obsessive Demontage wie 'Hamletmaschine'. Eigen ist diesem Text die Verknüpfung von Übersetzung und Kommentar".

³⁶⁰ Según la edición de Rotbuch (1994:267): *Shakespeare Factory 2*. Sin embargo, Peters (1993:260) afirma que Müller se ocupó intensivamente de esta obra entre 1983 y 1985.

Seneca-Rezeption, sprachlich nicht auf der Höhe des späten Shakespeares, so daß es sich anbietet, da etwas mehr zu machen, als es zu übersetzen. Wenn man es einfach übersetzt, ist es ein ziemlich krudes Stück. Das konnte man doch weitgehend als Rohmaterial verwenden³⁶².

De esa posibilidad de hacer algo diferente surge *Anatomie Titus*. En ella el autor no sólo nos ofrece la traducción de *Titus* de Shakespeare, (unas veces modificada, reducida o aumentada, y otras, fiel al original), sino también un comentario³⁶³ e intersecciones en el texto. A pesar de los cambios introducidos por Müller, el argumento de la obra shakespeariana se mantiene en *Anatomie Titus*.

Bei diesen massiven Eingriffen und Veränderungen erstaunt es um so mehr, daß nicht nur die Fabel erkennbar und sogar erhalten bleibt, das Stück keineswegs wie die *Hamletmaschine* nur noch Zitatcharakter besitzt, sondern daß selbst die Anzahl der Szenen nahezu der Vorlage entspricht. So viele eingreifende Veränderungen, und Shakespeare bleibt dennoch präsent³⁶⁴.

La obra consta de catorce escenas, organizadas más o menos directamente alrededor del texto shakespeariano; la estructura, si tenemos en cuenta el *Titus* de Shakespeare, sería la siguiente: Escena 1. (I i + II i), 2. (II ii), 3. (II iii), 4. (II iv), 5. (III i), 7. (III ii + IV i), 8. (IV ii), 9. (IV iii), 11. (IV iv), 12. (V i), 13. (V ii) y 14. (V iii). Las escenas 6 y 10 son creación propia de Müller. Al final de algunas

³⁶¹ Sobre el estreno cfr. Hensel (1990:89-93) y los correspondientes artículos de prensa. Hensel comenta: "Noch nie war Heiner Müller so nah bei Shakespeare wie im »Titus«, denn noch nie war Shakespeare so nah bei Müller". (p. 92).

³⁶² *GI 1* p. 146-147.

³⁶³ "Die auffälligste Veränderung, die Heiner Müller in *Anatomie Titus* vornimmt, besteht darin, daß er einen Kommentarteil in den Dialog einführt". Bogumil (1990:5).

³⁶⁴ *op. cit.* p.8.

escenas se encuentran cuatro digresiones: “Exkurs über den Schlaf der Metropolen” (escena 1), “Exkurs des Negers über Politik” (escena 5), “Der Exkurs über den Neger” (escena 9) y “Exkurs über den Kriminalroman” (escena 10). En cuanto a lo que denominamos como intersecciones³⁶⁵, hay cuatro en el texto: intercalada en la escena 6 se encuentra una imagen de perros de trineo empalados como sacrificio; en medio de la escena 12 Müller emplaza su propia voz con el texto “Ausreisen 2/3/4/5”, en las páginas siguientes hay una reproducción de una foto de Erich Weinert y Walter Ulbricht en un hoyo de nieve en el frente ruso llamando a los soldados alemanes a la deserción y, en las siguientes encontramos transcrita en letra gótica una octavilla del comité nacional *Freies Deutschland*, lanzada sobre las líneas alemanas, en la que se anima al soldado alemán a unirse a los rusos. Al final de la obra, volvemos a escuchar directamente la voz del autor Müller en la parte cuyo título es “Einheit des Textes”.

Para concluir este apartado nos gustaría mencionar que el texto contiene cinco tipos de grafías diferentes: el comentario en letras mayúsculas³⁶⁶; el texto shakespeariano, con los añadidos de Müller, en un tipo de letra “normal”; el “Exkurs über den Neger” con caracteres más pequeños; el texto “Ausreisen” está escrito a máquina, que es como Heiner Müller confeccionaba sus escritos; y, por último, la letra gótica de la octavilla. Hemos descrito a grosso modo la

³⁶⁵ A pesar de que en la bibliografía secundaria no se hace mención a ellas, las consideramos como parte integrante del texto por su temática, encajando perfectamente en la obra.

estructura de *Anatomie Titus*, a continuación analizaremos la obra y veremos cómo las diferentes partes encajan en este rompecabezas.

6.2.2. Anatomía de una escritura

Para comenzar diremos que el título puede dividirse en tres partes: anatomía Titus, caída de Roma y comentario. La anatomía está presente desde el principio en el lema que Heiner Müller utiliza antes del comienzo del texto: "Der Menschheit / Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern" (AT 125)³⁶⁷. La primera parte del título es asimismo el título de la escena 10, en la que Tito se nos muestra como anatomista³⁶⁸. No sólo se refiere el término a la disección física que tiene lugar durante toda la obra, sino también a la que sufre el propio texto:

Der Begriff Anatomie (...) bezieht sich dabei immer, und sei es auch nur metaphorisch, auf den Körper – und zwar blutig und zerstückelnd. Anatomieren als Sezieren schließlich findet seine Entsprechung im Formalen, nämlich in Müllers künstlichem Fragmentieren im allgemeinen und in der Montagetechnik dieses Textes im besonderen³⁶⁹.

A pesar de la fragmentación, Müller aboga al final del texto por la unidad de éste en "Einheit des Textes" (AT 224-225). Lo que a primera vista parecen textos

³⁶⁶ También intercaladas en los diálogos shakespearianos si Müller quiere destacar algo.

³⁶⁷ Para indicar las citas pertenecientes a la obra utilizaremos las siglas AT y el número correspondiente de página de la edición de Rotbuch (1994): *Shakespeare Factory 2*.

³⁶⁸ Hay una referencia explícita en la escena 13 cuando Tito degüella a los hijos de Tamora: "TITUS ANDRONICUS DER ANATOM / MIT SORGFALT DASS IHR FLEISCH NICHT SCHADEN NIMMT / SCHNEIDET DIE GURGELN AUF DEN / GOTENPRINZEN" (AT 215).

³⁶⁹ Vassen (1992:24).

disgregados, conforman finalmente un espacio único donde el texto de Shakespeare y el de Müller entablan un diálogo constante.

La segunda parte del título: "Fall of Rome" nos sitúa en un contexto político de decadencia. Müller convierte la capital del imperio en capital del mundo, donde tendrá lugar el enfrentamiento entre el Primer y el Tercer Mundo: "(...) TITUS ANDRONICUS ist ein Nord-Süd-Stück. Sein Thema ist der Zusammenstoß zwischen einer europäischen und einer tropischen Politik, einer im blutigsten Wortsinn konkreten Politik, die sich den Körpern einschreibt ohne Übersetzung durch Institutionen oder Apparate"³⁷⁰. Pero además del enfrentamiento, lo que realmente ocurre es el "Einbruch der Dritten Welt in die Erste"³⁷¹, para finalmente no diferenciarse uno de otro.

En cuanto al comentario³⁷², por un lado, Müller utiliza este medio con diferentes funciones: sirve para resumir objetiva- y subjetivamente el texto shakespeariano, o bien para contarnos qué hacen los personajes entre bastidores (p. ej. escenas 6 y 10). El comentario está salpicado de referencias al siglo XX, lo cual nos acerca la obra de Shakespeare en el tiempo, al establecerse así un

³⁷⁰ G I 1 p. 140.

³⁷¹ KoS p. 324.

³⁷² "Sehen Sie, zum Beispiel in TITUS die Kommentarebene. Das war mit diesem Material leicht, weil die Oberfläche des antiken Rom nicht mehr bekannt ist, weil das ein scheinbar totes Material ist, also eins, mit dem ich sehr frei umgehen konnte. Und an diesen Kommentarteilen hat mich die Möglichkeit interessiert, wieder zu einer epischen Ebene zu kommen, um Stoffmassen auf die Bühne zu bringen, ohne den ganzen Theaterapparat bemühen zu müssen". *op. cit.* p. 182.

paralelismo entre godos y romanos y Tercer y Primer Mundo. Por otro lado, el comentario ocupa una posición propia dentro del texto:

Selbst für sich wiederum mit Dialogstellen durchsetzt, konstituiert der Kommentar eine eigene Ebene des Spiels jenseits des vorgegebenen Textes und unterscheidet sich damit wesentlich vom Erzähler-Kommentar im epischen Theater Brechts, der sich jenseits des Spiels zu einer organisierenden Schicht des Schauspiels formiert³⁷³.

Müller defiende el comentario como drama, no como descripción y al otorgarle el papel a más de un personaje y no a un solo narrador amplía los recursos brechtianos para lograr un distanciamiento mayor:

Der Kommentar als Mittel, die Wirklichkeit des Autors ins Spiel zu bringen, ist Drama nicht Beschreibung und sollte nicht an einen Erzähler delegiert werden. Er kann im Chor gesprochen werden; vom Darsteller der Figur, auf die er Bezug nimmt; vom Darsteller einer anderen Figur, die zur kommentierten in der oder der oder keiner Beziehung steht (AT 224).

En el siguiente apartado analizaremos el enfoque que Müller da a sus personajes, unas veces siguiendo el rumbo marcado por Shakespeare y, otras, utilizando otras coordenadas espacio-tiempo diferentes para transcontextualizar la acción.

³⁷³ Eke (1991:301).

6.2.3. Anatomía de los personajes: Repetición y diferencia

Ya desde un principio, Müller reduce en la lista de aparición de personajes aquellos a los que no va a necesitar: Sempronio, Alarbo, capitán, senadores, oficiales, soldados y el niño negro³⁷⁴. Por un lado, estas figuras no son importantes para el desarrollo de la acción y, por otro se mencionan en el comentario de la escena 1; por ejemplo las muertes de Alarbo y Mucio y la disputa por la corona, por lo que los soldados que acompañan a Bassiano y Saturnino ya no hacen falta. Sin embargo, en esta primera escena Müller intercala momentos dramáticos importantes del texto shakespeariano entre su comentario sin asignarles una voz concreta: "The original lines are set in lower case and are not attributed to characters, forcing reader / director / actor to resolve the block of text into sense units and thus decide who must be saying what to whom, turning the dramatic text into a post-modern puzzle"³⁷⁵. Así, resolviendo este rompecabezas encontramos, variados ligeramente, los siguientes momentos del acto primero shakespeariano: cuando Lucio pide el sacrificio de un enemigo; las súplicas de Tamora; el saludo de Lavinia a su padre³⁷⁶; el rechazo de Saturnino hacia Tito y su familia; las reacciones de Marco y Tito después de que éste matase a su hijo Mucio; el consentimiento de Tito, a regañadientes, a enterrar a Mucio en el panteón familiar; el diálogo entre

³⁷⁴ Aunque aparece (muerto) en la última escena.

³⁷⁵ Rorrison (1991:158).

³⁷⁶ Lavinia anuncia asimismo en el texto de Müller que Bassiano es su prometido, con lo que se resuelve la ambigüedad del texto de Shakespeare.

Saturnino y Bassiano sobre Lavinia, en el que Bassiano le pide a su hermano que restituya la confianza en Tito, después Tamora también intercede, falsamente, por el general; cuando Tamora pide al emperador que lo deje todo en sus manos y su intención de venganza. Por último, perteneciente al acto segundo del original, se encuentra insertado el monólogo de Aarón y su diálogo con Demetrio y Quirón en el que se da forma al plan para violar a Lavinia. Podemos concluir que Müller recoge los temas clave del original para el posterior desarrollo de la obra.

La entrada de Tito en Roma, en la obra de Müller, está marcada desde un principio por la prolongación de la guerra en la paz: "EIN NEUER SIEG VERWÜSTET ROM DIE / HAUPTSTADT / DER WELT" (AT 126). Así, "(...) Heiner Müller läßt im Gegensatz zu Shakespeare keinen Zweifel an der Fragwürdigkeit des für Rom errungenen Sieges"³⁷⁷. La Roma de este Tito se ha convertido en la capital de un mundo imperialista, que explota a los vencidos y los convierte en ganancia económica: "ROM WARTET AUF DIE BEUTE SKLAVEN FÜR / DEN ARBEITSMARKT FÜR DIE BORDELLE / FRISCHFLEISCH / GOLD FÜR DIE BANKEN WAFFEN FÜR DAS ZEUGHAUS, (...) DAS GROSSE ROM DIE HURE DER KONZERNE / NIMMT SEINE WÖLFE WIEDER AN DIE BRUST³⁷⁸" (AT 127-128). Roma es ahora el

³⁷⁷ Weimann, G. (1989:116).

³⁷⁸ Imagen que nos recuerda a los fundadores de Roma: Romulo y Remo que fueron amamantados por una loba. Ahora: "Das ort- und zeitlose Rom Shakespeares erscheint (...) sehr konkret unter dem Vorzeichen eines imperialistischen Wolfstaates, dessen Prosperität mit dem fortgesetzten Elend der Völker 'AUS WALD / UND STEPPE' und der Unfreiheit nach innen bezahlt wird". Eke (1991:304).

espejo en el que se refleja el Primer Mundo industrializado que exprime al Tercer Mundo, y Tito es el colono que vende su victoria. En este pasaje Müller critica lo más negativo del Primer Mundo, al que define como animal de presa y prostituta de los consorcios, que utiliza al Tercer Mundo, a los otros, para robarles sus materias primas y denigrar a su población con trabajos propios de esclavos.

Die anderen kommen aus Steppen und Wäldern, den nicht-urbanisierten Räumen, der Dritten Welt, für die Müller beliebige geschichtliche Beispiele nennt, Goten und Hunnen, unbedenklich und doch sehr genau kalkulierend, eben wegen ihrer Auswechselbarkeit in der Textstruktur, als Träger gleicher Bedeutung³⁷⁹.

Los otros ("die anderen"), como apunta Fiebach, son intercambiables: Müller reúne en su texto por un lado, a Aníbal (247-182 a.C.) y Atila³⁸⁰ (406-453), distantes en el tiempo pero que tienen en común el odio exacerbado a Roma; por otro lado, hay referencias al siglo XX, en concreto, a los prisioneros políticos del régimen de Pinochet³⁸¹ y a Che Guevara. Al primero se alude en: "UND IN DEN LEEREN FUSSBALLSTADIEN / WARTEN / (...) / (...) DIE LIKTOREN / AUF NACHSCHUB FÜR DIE KELLER DER / TOTENWELT" (AT 127). En esta imagen, Müller une en el tiempo a los lictores de la antigua Roma con los prisioneros chilenos a los que metían en campos de fútbol por falta de espacio

³⁷⁹ Fiebach (1990:161).

³⁸⁰ (AT 140).

en las cárceles. Se menciona a Che Guevara en el texto con la expresión "KREUZ DES SÜDENS": "SCHLAGEN DIE GOTEN DIE HAUPTSTADT / DER WELT / MIT PFEILGEWITTERN AN DAS KREUZ / DES SÜDENS" (AT 222-223). Müller ya la utilizó en 1983: "Das neue Rom heißt USA, Che Guevara ist das Kreuz des Südens"³⁸². Ernesto Che Guevara³⁸³ fue el líder revolucionario que luchó contra el imperialismo, el colonialismo y el neo-colonialismo del Primer Mundo. Se negó a adherirse tanto al capitalismo como al comunismo ortodoxo. Con la metáfora que introduce Müller en su texto, el Primer Mundo aparece unido al Tercer Mundo por la fuerza, como víctima de los países en vías de desarrollo. Con esta última reflexión las fronteras entre los dos mundos se diluyen, pero la convivencia entre ambos no es pacífica. Müller transcontextualiza asimismo y da un nuevo sentido a la figura de Jesucristo, que como hombre fue un marginado que vivía fuera de los límites de la ley romana, y fue crucificado en la cruz del imperialismo, ahora la imagen se invierte y es el Primer Mundo el que está clavado en la cruz que representa a los países antiimperialistas.

³⁸¹ A Pinochet la CIA le ayudó a conseguir su corona de dictador.

³⁸² "Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia". Müller (1994^a:104).

³⁸³ "Opuesto enérgicamente a la influencia estadounidense en el Tercer Mundo, su presencia fue decisiva en la configuración del régimen de Castro y en el acercamiento del régimen cubano al bloque comunista, abandonando los tradicionales lazos que habían unido a Cuba con Estados Unidos. Guevara escribió (...) dos libros sobre la lucha guerrillera en los que defendió los movimientos revolucionarios de base campesina en los países en vías de desarrollo". *Enciclopedia Encarta* (1998).

En *Anatomie Titus* el vacío de poder producido por la muerte del emperador padre gana nuevos impulsos gracias al comentario:

Allerdings hat Müller in seinem Text entscheidende Akzente gesetzt, indem er zum einen die qualitativen Unterschiede zwischen den beiden Thronaspiranten nivelliert und zum anderen die Popularität des siegreichen Feldherrn beim Volk konsequent als Bedrohung beider Kandidaten in ihrem jeweiligen Anspruch auf den Thron deutet³⁸⁴.

En el comentario se expone la prisa que tienen los dos hermanos, Bassiano y Saturnino, por decidir quién será el futuro emperador antes de la llegada del general, puesto que saben que Tito goza del favor popular: "ZUM KAPITOL DIE KANDIDATEN FUCHTELN / MIT IHREN SCHWERTEN HETZEN IHR / GEFOLGE / DEN MACHTKAMPF ZU BEENDEN EH DAS / VOLK / DEN SIEGER IN FÜNF KRIEGEN AUF DEN / THRON STEMMT" (AT 126). Tito soluciona el problema de la sucesión, como en Shakespeare, ofreciéndole la corona a Saturnino. Sin embargo, esta parte se convierte en un comentario deportivo³⁸⁵, pues Tito lanza la corona a Saturnino con un pase en profundidad; se le escapa de las manos y debe recogerla entre la suciedad. En el comentario se hace una valoración subjetiva del nuevo emperador: "UND EINE KRONE PASST AUF JEDEN KOPF" (AT 130).

Tito sigue siendo el responsable, también en esta obra, del posterior declive de su amada Roma, al pasarle el poder a Saturnino y al introducir a los

³⁸⁴ Eke (1991:304).

³⁸⁵ Véase Petersohn (1993:126).

godos en el imperio. Después de que el emperador decide casarse con Tamora, el Tito de Shakespeare simplemente le agradece de forma indirecta su mediación por recuperar el favor del emperador: "I thank your Majesty, and her, my lord. / These words, these looks, infuse new life in me" (I i, 460-461). Sin embargo, Müller acentúa el servilismo de Tito y, a la vez, la animalidad de los personajes: "UND LECKT³⁸⁶ DIE HAND DER GOTIN / GESTERN ERST / BESIEGT VON IHM JETZT KAISERIN IN ROM" (AT 136).

Las desgracias que sufre Tito en la obra de Müller son en esencia las mismas que sufre su homónimo shakespeariano. Sin embargo, en el episodio de la mano, cuando pretende liberar a sus hijos de la falsa acusación de asesinato, encontramos una clara referencia metateatral. Cuando Marco y Lucio marchan por el hacha, aparece una mano del público en la acotación:

AARON Der Neger dankt für Hilfe aus dem Haus.

Zuschauerhände braucht man für Applaus (AT 161).

La mano que Aarón corta a Tito en la obra de Shakespeare es la izquierda: "(...) This poor right hand of mine / Is left to tyrannize upon my breast, (...)" (III ii, 7-8); mientras que Müller priva a Tito de su mano derecha: "(...) Diese verwaiste Linke / Ist übrig, zu regieren meine Brust" (AT 171).

Die Hand ist innerhalb der Bildsprache des Textes ein Sinnbild der Macht; in diesem Sinne spricht etwa Lavinia von der "victorious hand" (I, 1; v.163) ihres

³⁸⁶ Lavinia le lame la mano a su padre cuando vuelve de la batalla; pero aquí se reflejaría la conducta animal entre miembros de la misma familia.

Vaters. Müller hat dieses Moment verstärkt, indem er in Abweichung zu Shakespeare seinen Feldherrn sich die rechte Hand, den Schwertarm also, abhacken läßt³⁸⁷.

Para Müller la mano izquierda representa la mano que escribe, puesto que el autor era zurdo. Ahora Tito, sin la mano que porta la espada que luchaba por Roma y sus valores, es libre para escribir su propia venganza con el alfabeto de Aarón.

Después de perder la mano, en ambas obras, Tito decide fingir que está loco. En *Anatomie Titus* se anuncia la locura del general en el comentario de la escena 6, en la que se describe el exilio de Lucio y lo que ocurre mientras tanto en Roma. Tito se convierte en un animal sediento de venganza: "TITUS ANDRONIKUS ZERREISST SEIN FELL / MIT ZÄHNEN LINKER KLAUE RECHTEM / STUMPF", y a su familia en una máquina: "DER FELDHERR BAUT SEINE FAMILIE UM / ZUR KAMPFMASCHINE FÜR DEN / BÜRGERKRIEG" (AT 170). En su conversión, Tito se ejercita matando moscas³⁸⁸ y su locura alcanza dimensiones cósmicas: "DER WAHNSINN ESKALIERT ZUM KRIEG / DER STERNE³⁸⁹" (AT 171).

³⁸⁷ Eke (1991:298).

³⁸⁸ Como veremos, las moscas son una alusión explícita a Aarón.

³⁸⁹ Con la "guerra de las galaxias" se hace referencia al plan inviable propuesto en marzo de 1983 por el presidente estadounidense Ronald Reagan. La iniciativa de defensa estratégica o Strategic Defense Initiative – SDI es el "programa estadounidense de investigación militar para el desarrollo de un sistema defensivo de misiles antibalísticos. Tal como fue descrito en un principio el sistema proporcionaría una protección total contra un ataque nuclear. El concepto de la ISD abría una nítida brecha en la estrategia nuclear seguida desde el comienzo de la carrera nuclear. Esta estrategia se basaba en el concepto de disuasión mediante la amenaza de la represalia. (...). Muchos expertos creen que el sistema era impracticable. (...). Las armas con bases en el espacio y el pintoresquismo de los rayos láser, hizo que los medios informativos

En Shakespeare la locura de los personajes³⁹⁰ se hace patente en el texto por medio de la repetición; Müller utiliza este procedimiento, variando la traducción del original:

Tit. O, O, O,

Then pardon me for reprehending thee,
For thou hast done a charitable deed,
Give me thy knife, I will insult on him,
Flattering myself as if it were the Moor
Come hither purposely to poison me.-
There's for thyself, and that's for Tamora (III ii, 68-74).

TITUS Verzeih mir, daß ich dich beschimpfte.

Du hast getan eine barmherzige Tat.
Gib mir dein Messer. Ich will ihn zerhacken.
Nur eine Fliege, das ist nur ein Neger.
Denn sie ist schwarz, so wie ein Neger. Laß uns
Mehr Fliegen schlachten, Bruder, mehr, mehr, mehr
Die Hände ihnen abhaun und die Zungen
Ausschneiden (...) (AT 173).

Este Tito del siglo XX nos ofrece en sus palabras una locura mucho más exacerbada y un odio más virulento hacia Aarón que el shakespeariano. En el texto de Müller el general terminará por identificarse con Aarón para poder llevar a cabo su venganza: "Laßt uns die Farbe wechseln / Daß wir als Römer kenntlich sind den Göttern / Denn Schwarz ist Weiß und Weiß ist Schwarz in Rom. / Nun seid ihr Römer. Wechselt eure Farbe" (AT 186). Aquí encontramos

dieran al sistema el nombre de 'Guerra de las galaxias', por el popular film de ciencia-ficción". *Enciclopedia Encarta* (1998).

una mención clara a la línea pronunciada por las brujas en *Macbeth*: "Fair is foul, and foul is fair" (I i, 9), en la que se señala la inversión de valores. Ahora en *Anatomie Titus* ya no hay diferencia entre romanos y godos, entre los supuestos valores y la carencia de ellos.

Müller introduce una variación en el regalo que les envía Tito a Quirón y Demetrio. En Shakespeare, les envía armas y un rollo de papel con un verso de Horacio cuyo contenido va dirigido a Aarón: "*Interger vitae, scelerisque purus, / non eget Mauri jaculis, nec arcu*"³⁹¹ (IV ii, 20-21). Quirón lo estudió en la escuela, pero ninguno de los hermanos lo relaciona con el moro. Müller es más brutal, les hace llegar armas, "Fliegenkadaver" –Aarón reconoce enseguida que van dirigidos a él- y la historia de Tereo y Filomela, escrita en el envoltorio, para los hermanos violadores. Quirón conoce el texto como su homónimo gracias a su paso por el colegio: "Das ist ein Stück Ovid. Ich kenn es gut. / Ich weinte auf der Schulbank schon darüber. / Und dieser Tereus war nicht sehr gescheit: / Er ließ die Hände ihr, ihn zu verraten" (AT 178). El paso de los siglos no ha despabilado a Quirón y Demetrio, que no ven la relación existente entre su delito y la historia de Filomela.

En la obra de Müller, éste nos ofrece la posibilidad de mirar detrás del texto shakespeariano y ver qué hace Tito en su estudio. Se trata de la escena 10,

³⁹⁰ Recordemos por ejemplo la famosa repetición de Hamlet "words, words, words".

³⁹¹ "El hombre íntegro en su vida, puro de crimen, no necesita las jabalinas ni el arco del moro". Traducción que nos ofrece Valverde en: Shakespeare (2000:194).

en ella el general aprende el alfabeto del negro y se convierte en anatomista.

Hace, además, un recuento, escrito en sangre, de las pérdidas sufridas:

Zwei Köpfe Hände drei plus eine Zunge
Gebrochne Herzen fünf, die Toten nicht
Gezählt, Leben in Schande und Exil
Wo ist der Schlüssel der den Abgrund aufschließt
Hätt ich Natur auf meinen Folterbrett
Solang das Gras wächst ist die Rechnung offen (AT 190).

Tito, como los godos (AT 166), espera que la hierba deje de crecer y todo sea cubierto por la nieve, símbolo de la decadencia que trae consigo el capitalismo.

Esta escena estaría relacionada con la escena 13 y la 14, pues se anticipa la presencia de Tamora en casa de Tito por la mención que Tito hace a la venganza y por el comentario, que se refiere a ella por sus pechos, atributo explícito de la emperatriz. En la escena 10 Tito ensaya lo que le dirá a Tamora justo antes de matarla: "Ich bin dein Kaiser Rache meine Braut" (AT 190), y en el comentario:

ZWISCHEN DEN TRÜMMERN SEINER
ANATOMIE
TRÄUMT SEINEN KINDERTRAUM VON
SEINER DAME
Gerechtigkeit WENN ER DIE AUGEN SCHLIESST
KANN ER DIE BRÜSTE MIT DEN HÄNDEN
GREIFEN
Gerechtigkeit UND IHRE GOLDNE SCHAM
Gerechtigkeit UND Rache WIE EIN ECHO (AT 191).

La justicia y la venganza se funden en una, Tito ya no puede distinguir las, no hay fronteras entre el bien y el mal. En la escena 13, Tamora, dispuesta a utilizar

sus encantos con el general, se presenta como: "Titus, ich bin die Rache, deine Braut" (AT 210). En la escena 14, Saturnino, preso de los celos, quiere matar a Tamora. Pero Tito reclama su derecho: "Der Koch bin ich Und das ist meine Hochzeit" (AT 221). En el comentario que sirve esta vez de acotación, Tito se burla con un gesto de las artimañas de Tamora antes de matarla: "DER FELDHERR MIT DEM MESSER DES / GEHÖRNTEN / WIRFT SEINER GOTIN EINE KUSSHAND ZU" (AT 221). Finalmente, Tito repite las palabras de la escena 10 que anunciaban el asesinato de la emperatriz. Como reacción a la muerte de Tamora, Saturnino mata a Tito como "pago a su último trabajo", y siguiendo el original shakespeariano.

Aarón, el esclavo bizco³⁹² de Müller, no está a gusto en Roma. Su color de piel y la ropa que le han puesto acentúan su condición de marginado social:

Aarons Sklaventracht ("LIVREE") ist Signatur seiner im römischen Machtbereich doppelten Ausschließung als Gote und als Neger, die ihn sein Fremdsein körperlich erfahren läßt. Aus dieser Erfahrung speist sich der unerbittliche Haß als Antriebskraft einer 'wilden' Revolte, die sich selbst verausgabt³⁹³.

En *Titus Andronicus* no había diferencias entre los godos, aparecían como una masa homogénea de malvados. Sin embargo, en *Anatomie Titus*, hay contrastes significativos: "(...) NEGER / IN RÖMISCHER LIVREE GESPANNT DIE /

³⁹² En Shakespeare Lucio le dice "wall-ey'd slave" (V i, 44), es decir, de mirada feroz; y en Heiner Müller: "Schielender Sklave" (AT 197).

MUSKELN / GEGEN DAS FREMDE TUCH DIE FALTEN / DROHN / MIT RACHE NEUEM TOD UND ANARCHIE / DIE SÖHNE FRECH IM RÖMISCHEN KOSTÜM / STOTTERN LATEIN" (AT 134). Los hijos de Tamora y ella misma se han acostumbrado pronto a sus nuevas ropas y a su nueva vida. Aarón, en cambio, "FRIERT IN ROM" (AT 136), "SEIN GESCHLECHT TRÄUMT AFRIKA" (AT 140). La cadena de dependencias sexuales que se establecía en el texto shakespeariano entre el triángulo Saturnino-Tamora-Aarón, encuentra su correspondencia en el texto de Müller de una forma mucho más explícita, siendo también Aarón el eslabón principal: "ER [Saturnino] WIRD GERITTEN JETZT VON SEINER / GOTIN / DIE ZÜGELLOS³⁹⁴ AM ZÜGEL HÄLT IHR NEGER" (AT 134). Su potencia sexual queda patente en el texto cuando exclama, variando el verso de Shakespeare: "Mein Bett ist meine Herrin" (AT 181), frente a "My mistress is my mistress" (IV ii, 107). Es el momento en que Quirón y Demetrio le reprochan la traición a su madre y Aarón explica que su hijo es lo más importante. Müller introduce otra variación de este verso cuando en la escena 14 Lucio pregunta a Tamora si conoce al negro, y ésta le dice: "Ein Neger ist ein Neger" (AT 217), apuntando asimismo a la indiferencia que éste le causa, pues según su afirmación todos los negros son iguales. En *Anatomie Titus*, los personajes actúan siguiendo sus propios

³⁹³ Eke (1991:307).

³⁹⁴ "'zügellos' im Sinne von lasterhaft – eine alte Attribution des Teufels". Eke (1991:311).

intereses y Tamora ya no puede utilizar a Aarón puesto que éste está enterrado hasta la altura del pecho.

Müller deja claro en el texto que Aarón es el personaje que dirige su propia obra en el teatro de su venganza negra, tirando de los hilos de sus marionetas: "DER NEGER IST SEIN EIGENER REGISSEUR / ER ZIEHT DEN VORHANG SCHREIBT DEN / PLOT SOUFFLIERT / (...) / UND MIT GEZINKTEN KARTEN SPIELT / SEIN SPIEL / AUF DEM THEATER SEINER SCHWARZEN / RACHE" (AT 142). Como marginado³⁹⁵ social observa desde fuera los resultados de sus maquinaciones: "DER NEGER SIEHT DAS RÖMISCHE / TRAUERSPIEL / AUS DER KULISSE SEINES WELTTHEATERS" (AT 156). Su posición como extranjero dentro de Roma queda reflejada también por su escritura: "DER NEGER SCHREIBT EIN ANDRES ALPHABET" (AT 156), su alfabeto es el de la venganza y es el que Tito se esfuerza en aprender. En Shakespeare vimos que los villanos pertenecían a la tradición oral, ahora Aarón tiene su propia escritura que no es la de los opresores.

³⁹⁵ Parece una contradicción que sea al tiempo marginado y escenificador de la acción. Vassen (1992:16), refiriéndose a Aarón y Berdoa –de la obra *Herzog Theodor von Gothland* de Christian Dietrich Grabbe—argumenta: "Als aggressiv Ausgegrenzte haben beide nicht nur gute Gründe für ihre Rache, sie haben auch die nötige Distanz und verfügen über den fremden Blick auf die gesellschaftlichen und individuellen Konstellationen, um mit ihrer Rache an die Schwachstellen ihrer Gegner ansetzen zu können. Ihre Gegenposition muß allerdings relativiert werden, als sie isoliert und fern ihrer geographischen Herkunft sich gewissermaßen auf feindliches Terrain begeben, (...)".

La forma en que los demás personajes se dirigen a él resalta su inferioridad social, sobre todo por la introducción de Müller del apelativo "Neger":

Abseits der Kommentarebene akzentuieren auch auf der Ebene der Übersetzung einige, sich zum Teil nur auf einfache Signalwörter beschränkende Eingriffe Müllers in den überlieferten Text die soziale Deklassierung des Mohren Aaron. In der Regel hat Müller so Aarons (jüdischen) Namen durch die Anredeform "Neger" ausgetauscht³⁹⁶, die im Akt der Bezeichnung die Dehumanisierung des Bezeichneten enthält³⁹⁷.

Un ejemplo de forma de degradación social, como señala Eke, serían las siguientes líneas pertenecientes a la escena previa a la violación de Lavinia:

Chi. Aaron, a thousand deaths
Would I propose to achieve her whom I love (II i, 79-80).

Ein Tausend Tode will ich sterben Neger
Wenn einmal nur Lavinia mir gehört (AT 138).

De todas formas el comentario se encarga de dejar claro quién domina a quién con la siguiente metáfora: "DER NEGER PACKT DIE GOTEN AM / GENICK / WIE PUPPEN" (AT 138). Los hijos de Tamora son marionetas cuyos hilos mueve Aarón.

³⁹⁶ Al cambiar el nombre de Aarón por "Neger", reúne Müller en una sola figura dos grupos sociales perseguidos en el Primer Mundo.

³⁹⁷ Eke (1991:308).

Aarón es, tanto en *Titus Andronicus* como en *Anatomie Titus*, el mal personificado. En el texto de Müller se identifica a sí mismo con el señor de las moscas³⁹⁸, cuando Tito le envía como “regalo” las moscas negras muertas: “Die schwarzen Fliegen für den schwarzen Mann. / Wir wissen, was wir aneinander haben / Roms großer Feldherr und der Herr der Fliegen” (AT 177). Shakespeare dedicaba una parte de una escena a una sola mosca. En *Anatomie Titus* se hace mención a éstas dieciocho veces, apareciendo muchas veces en bandadas. Müller amplía el horizonte de la obra de Shakespeare, que comparaba una sola mosca con el moro, y convierte a Aarón en señor de todas las moscas. Con la presencia continua de las moscas se recrea la atmósfera de maldad y de violencia que envuelve a los personajes. Hay otra alusión a Aarón como figura demoníaca en “DIE NACHT / DES NEGERS” (AT 139-140), retruécano del nombre del film *La noche del cazador*³⁹⁹. Así, se establece una relación entre Aarón y el predicador esquizofrénico representado por Robert Mitchum, muy próximo a la figura del demonio. Con estos dos intertextos,

³⁹⁸ “Lord of the Flies” es el título la primera novela de William Golding escrita en 1954. La obra es una alegoría de la innata crueldad del ser humano basada en las experiencias del propio autor durante la guerra. Durante una guerra nuclear, un avión con niños se estrella en una isla desierta del Pacífico. Golding explora en su obra el paso gradual de una relativa inocencia a otro que roza la barbarie. Los niños acabarán cayendo en el salvajismo, matándose entre ellos y adorando una cabeza de cerdo llena de moscas (de ahí el título). El calificativo que se atribuye Aarón, Señor de las moscas, es asimismo la traducción de Belcebú: “Die ironische Selbstbeziehung ist die wörtliche Übersetzung des aus dem hebräischen Baal-sebub hergeleiteten Teufelsnamen Beelzebub”. Eke (1991:309).

³⁹⁹ Esta película fue realizada por Charles Laughton en 1955. “In this eery meditation on good and evil, a schizophrenic preacher, possibly the devil himself, relentlessly hunts two small children, across the Depression Era Bible Belt to get at their dead father’s stolen fortune. In Mitchum’s career-defining role as Preacher Harry Powell he wears unforgettable tattoos of two four-letter words on his fingers: LOVE and HATE”. www.eonline.com.

procedentes de dos medios distintos como son la literatura y el cine, el Aarón de Müller recoge en su personaje la maldad per se. Aarón no es el líder negro que lucha por instaurar un cambio en el sistema que lo mantiene subyugado:

(...) allerdings taugt Aaron nicht eben zum (Vor-)Bild des zum Farbigen geläuterten Subjekts einer revolutionären Geschichte der "Dritten Welt". Seine Revolte ist Denkfigur, Sprengsatz, den Müller an die eingerasteten Bilder der Revolutionsgeschichte anlegt. Weder kann eine linke Romantik, die ihre enttäuschten revolutionären Hoffnungen in Europa auf die Befreiungsbewegungen der Dritten Welt projiziert, an der Rigorosität seines in keinem alternativen Wertesystem verwurzelten Anarchismus anknüpfen, noch eine (historische) Anthropologie, die mit der Dichotomie vom Menschen als Naturwesen und als geschichtlichem Wesen dem verkürzten Rousseauismus der Aufklärung die Hintertür offen hielte⁴⁰⁰.

Ya no podemos hablar de una bipolaridad entre Primer y Tercer Mundo, puesto que la imagen que Müller nos ofrece de éste es igual de desoladora que la del primero.

El castigo final que sufre Aarón en *Anatomie Titus* es en realidad el mismo que sufre su homónimo shakespeariano, pero trasladado en el tiempo y con una tortura añadida. La orden que da Lucio en la obra de Shakespeare a los godos para que hagan callar al moro: "Sirs, stop his mouth, and let him speak no / more" (V i, 51-152), no sabemos cómo se lleva a cabo. En cambio en *Anatomie Titus* sí: "Stopft ihm das Maul und laßt ihn nicht mehr / reden. / *Goten nehmen Aaron vom Strick und stopfen dem Gefesselten Erde in den Mund*" (AT

⁴⁰⁰ Eke (1991:312).

201). Esto es también un anticipo del castigo final, al ser enterrado Aarón en la tierra hasta la altura del pecho. La variación que introduce Müller consiste en adelantar la punición al momento anterior del banquete, por lo que Aarón continúa siendo espectador de la tragedia romana por él creada, pero desde una posición más incómoda. En la obra de Müller, se permite al moro un fingido momento de debilidad, visible en sus lágrimas: "*Aaron weint*" (AT 220), al ver a su hijo muerto. La debilidad es fingida puesto que el comentario es inequívoco al respecto: "UND ZWISCHEN WEIN UND BLUT EIN / SCHWARZER PRINZ / SEIN NACHRUF DAS GELÄCHTER SEINES / VATERS" (AT 222). Finalmente, Aarón se convierte en parte del paisaje: "VERWANDELT LANGSAM VOM GEWÜRM / DER TIEFE / IN STAUB DER SICH ZUR WÜSTE SAMMELT / UND / WÄCHST ÜBER ROM" (AT 222), para acabar bailando sobre las cenizas de Roma.

Müller explota el papel de Tamora como mujer fatal y seductora, por medio de sus pechos. Aparecen nueve veces en el texto. En Shakespeare hay una única referencia, bastante neutral, a los encantos de Tamora: "A goodly lady, trust me, (...)" (I i, 261), y un "dumb show" en el que Saturnino le hace la corte. Müller es mucho más directo y brutal: "DIE HAND WÜHLT SCHON IM SCHAMBUSCH / SEINER GOTIN" (AT 133). Tamora utiliza su sexualidad para mantenerse en el mismo status que cuando era reina de los godos. Así, logra seducir a Saturnino y ser la nueva emperatriz. En el comentario de la

escena 1, incluye Müller una escena paralela, muy significativa, a la noche de bodas:

EIN HUND UND EINE HÜNDIN NEBEN IHM
AUF LEEREM PLATZ VERSTRICKT IN DER
BEGATTUNG
JAULEN BEI IHREM TRAUERIGEN VERSUCH
ZU TRENNEN WAS DER TRIEB VEREINIGT
HAT
EIN UNGEHEUER MIT ZWEI KÖPFEN DIE
EINER DEM ANDERN SICH ENTREISSEN
WOLLEN
DAMPFEND VON SCHWEISS UND EINSAM
IN DER QUAL
BIS SIE DER NEGER AUSEINANDER TRITT
ER BRAUCHT DEN PLATZ FÜR SEINEN
MONOLOG (AT 137).

El apareamiento del perro y la perra sería una analogía de lo que ocurre en el dormitorio real, y Aarón es el encargado de separar a unos y otros.

Tamora y sus hijos se sienten bien en sus nuevos ropajes. Müller soluciona el problema del odio que sienten los godos hacia ella, no aclarado en el texto shakespeariano, aludiendo al cambio de vestuario: "Und seinen Gotenschwarm, gierig auf Roms / Und seiner Kaiserin Fall und ihrer Brut / Weil sie das Fell vertauschten mit der Toga" (AT 213). Como veíamos, al describir el personaje de Aarón, Tamora depende sexualmente de él, como el emperador de ella. Pero al final de la obra, cuando Aarón está enterrado y su miembro viril no puede ya serle de utilidad, descubrimos que para Tamora era tan sólo un esclavo negro sustituible, pues "un negro es un negro". De

cualquier modo, Tamora ha representado el papel que para ella creó Aarón, siendo así una más de sus marionetas. La Tamora del siglo XX es mucho más consciente de sus atributos como armas de seducción, pero la literatura le ha impuesto que siga fracasando con Tito. Müller inserta una pequeña variación en la última cena preparada por Tito con Demetrio y Quirón. Como en Shakespeare, Tito le insiste para que coma, pero después de comunicarle que se ha comido a sus hijos, la mata enseguida, sin darle opción a decir nada. En *Anatomie Titus*, Tamora sigue comiendo "MIT ANDERM HUNGER / JETZT" (AT 220). Como apunta el comentario de forma irónica, es una forma de ahorro: "DIE MUTTER DIENT ALS FRIEDHOF. DAS / SPART GRÄBER" (AT 216). Su muerte le llega también de manos de Tito, aunque Saturnino intenta matarla cuando ve al hijo negro: "Hast du gegessen was dein Liebstes war / Iß deinen Bastard auch Liebst du ihn mehr / Er hat die Farbe deines Herzens Iß / Mein Messer ist dein Nachtsch Negerhure" (AT 221). Como en *Titus Andronicus*, a Tamora le es negado el descanso eterno cristiano por Lucio.

Lucio representaba en *Titus Andronicus* los valores que harían que al final se restableciese el orden. Müller acentúa en él el lado oscuro que podíamos entrever en el acto primero shakespeariano, y crea para este personaje la escena 6, en la que vemos a Lucio en el exilio. En esta escena se alterna el comentario con el diálogo entre godos y Lucio, sin identificar quién habla. Lucio ha de aprender la lengua de los godos, pero será un proceso doloroso: "Ein Hund

oder ein Römer/ Ein Römischer Hund / Er bellt Latein/ Bald wird er gotisch winseln" (AT 166)⁴⁰¹. Los godos le "lavan la cabeza" y Lucio nace por segunda vez: "IM DAMPF DER DROGEN DIE ZWEITE GEBURT / DER MUTTERSCHOSS IST EINE / BEUTEWANNE / UND AUS DER WÄSCHE STEIGT DAS NEUE / TIER" (AT 170). El hijo desterrado de Tito se ha transformado en un animal. Müller ha cambiado así la perspectiva del personaje, con lo que cualquier alternativa para instaurar la armonía al final de la obra desaparece. Lucio pierde totalmente su identidad al final de la obra; antes de castigar a Aarón aún se siente romano: "Weil ich es will Lucius Andronicus / Ein Römer" (AT 197), pero después del castigo no, identificándose con el marginado Aarón: "Er war ein Römer und er ist kein Gote. / Wenn er die Augen schließt sieht er die Stadt / Die Steppe blickt aus ihm wenn er sie aufschlägt / Das Nichts nur kann er seine Heimat nennen / Und seine Muttersprache ist das Schweigen / Das Heimweh ist ein Brechreiz ist ein Blutsturz" (AT 201). Müller ha convertido al hijo de Tito en un animal sin conciencia como Aarón por lo que no nos sorprende que no mantenga su juramento a éste y mate a su hijo: "*Goten werfen das tote Kind auf den Tisch*" (AT 220). Müller elimina toda la parte en que Emilio y Marco hablan al pueblo de Roma para que acepten a Lucio como emperador. En *Anatomie Titus*, Lucio se apodera de la corona justo después de haber matado a Saturnino. Romanos y

⁴⁰¹ La primera y tercera barra pertenecen al texto de Müller.

godos saludan al nuevo emperador, pero Lucio tiene otros planes para los godos:

LUCIUS (...) Euch meinen tapfern Goten unsern Dank
Und seid entlassen jetzt in eure Steppe (...)
GOTEN Vielleicht gefällt es uns in Rom zu bleiben
LUCIUS Schwerter genug hat Rom euch zu vertreiben
Der Gote ist ein Neger ist ein Jude (...) (AT 222).

Müller soluciona así la cuestión que quedaba abierta en *Titus Andronicus*, ya que en la obra de Shakespeare no sabemos que pasa con los godos que han ayudado a Lucio:

(...) die Goten verhelfen zwar wie bei Shakespeare Lucius zu Sieg, Rache und Kaiserkrone, aber Müller verschärft Shakespeares offenes Ende zu einem Konflikt: Als Lucius sie wieder in ihre "Steppe" (...) entläßt, sie jedoch andeuten, in Rom bleiben zu wollen, bricht sein aggressiver Rassismus hervor: (...), das Abschlachten wird also weitergehen⁴⁰².

Müller deja bien claro que ni Lucio ni Roma necesitan ya la ayuda de los godos.

El domino de la violencia afecta también a otros caracteres como Lavinia. Desde el principio aparece acostumbrada a la violencia: "DIE SCHWESTER NICHT ZUM ERSTENMAL / SCHAUT ZU / LECKT NICHT ZUM ERSTENMAL DEM / FELDHERRNVATER / DAS BLUT DER FEINDE VON DER / SIEGERHAND" (AT 129). En la mirada dirigida voluntariamente al descuartizamiento de Alarbo, Müller nos ofrece una Lavinia inmersa en un

mundo de violencia, mientras que en Shakespeare este personaje era totalmente inocente. Pero en ambas obras su voluntad e individualidad son controladas por su padre desde el principio. Tito es el padre totalitario que quiere dominar la sexualidad de su hija.

En Shakespeare, Tito se entera del compromiso de Lavinia con Bassiano después de que Saturnino le pida su mano y ambos acepten. Bassiano reacciona demasiado tarde. Müller soluciona la ambigüedad del texto shakespeariano haciendo que Lavinia mencione su compromiso cuando da la bienvenida a su padre. Con ello, Müller hace hincapié en el deseo de Tito de servir al emperador y a los valores tradicionales y poder quedar unido a él por medio de su hija y de su espada: "DER GUTE FELDHERR SCHENKT IHM SEINE / TOCHTER / DASS ER DURCH IHREN SCHOSS VERBUNDEN / BLEIBT / WIE DURCH SEIN SCHWERT DEM NEUEN / HERRSCHER ROMS / ZWAR IST SIE EINEM ANDERN SCHON / VERLOBT" (AT 130).

Después de la violación, Lavinia aparece como víctima de la violencia masculina de unos enemigos que su propio padre ha llevado a Roma. Müller la describe como "obra de arte" "ABGESCHNITTEN WORT UND SCHRIFT" (AT 151), es decir, se convierte en un objeto. Posteriormente Lavinia aparece en una imagen apocalíptica quemando los libros de la biblioteca: "DIE TOCHTER / KÄMPFT IHREN KAMPF GEGEN DAS / SCHWARZAUFWEISS / DER LITERATUR" (AT 191). Lavinia tiene que arrastrar el lastre que le ha impuesto

⁴⁰² Vassen (1992:24).

la literatura y este acto significaría el deseo de liberarse del peso de la víctima con que la literatura la carga. Esta acción marcada por el fuego purificador se ve abortada por el sobrino "DER ENKEL [PISST] IN DAS FEUER" (AT 191).

El final del personaje es como en el original, Tito busca el consentimiento del emperador al hacer mención a la historia de Virginio y mata a su hija.

Emilio es el tribuno mensajero enviado al campamento godo para informar a Lucio de la reunión en casa de su padre. En *Titus Andronicus*, Lucio se alegra de verlo, y es Emilio el que pide a Roma, en la escena final, que escuche lo que ha de contar Lucio sobre todo lo ocurrido (para ganar el favor del pueblo y que Lucio pueda ser nombrado emperador). En *Anatomie Titus*, sin embargo, en la escena 12, le cortan una mano al mensajero y lo pelan como a una cebolla para después congelarlo y convertirlo en un muñeco de nieve. Según Munkelt: "Not only does Müller ridicule the implied reconciliation of Goths and Romans – (...) – but adds an absurd treatment of the messenger"⁴⁰³. Esta afirmación se queda en la superficie; Müller nos muestra a un Lucio tan bárbaro como los godos, para identificar a unos con otro: ya no hay diferencias entre un bando y otro. Por otro lado, convertir a Emilio en un hombre de nieve es una metáfora del consumismo que acompaña al capitalismo. Es una forma de avanzar la caída del imperio que llegará definitivamente de la mano de Lucio. En Shakespeare encontramos un pasaje en el discurso de Emilio, en la escena

que mencionábamos, que si se toma en su sentido literal, encaja perfectamente en la reescritura de Müller: “But if my frosty signs and chaps of age, / Grave witness es of true experience, / Cannot induce you to attend my words, / (...)” (V iii, 77-79). Emilio se refiere por supuesto a su pelo blanco.

Müller realiza a su vez algunos cambios en el personaje del bufón⁴⁰⁴. No le lleva al emperador dos palomas, sino simplemente un pájaro muerto. Müller evitaría con ello cualquier identificación, posible en nuestro siglo, de las palomas como símbolo de la paz: la paz ha muerto. El autor transcontextualiza el diálogo, tanto con Tito como posteriormente con el emperador y Tamora, y el efecto es muy similar al que consigue Shakespeare: un momento de “comic relief”, aunque al final el pobre bufón acabe ahorcado. Véamos algunos ejemplos:

Tit. But what says Jupiter, I ask thee?

Clo. Alas, sir, I know not Jubiter, I never drank with him in all my life (IV iii, 84-85).

Tit. Why, didst thou not come from heaven?

Clo. From heaven! Alas, sir, I never came there (...) (IV iii, 89-90).

Clo. (...) God and Saint Steven give you godden (IV iv, 42-43).

TITUS Was Jupiter gesagt hat, frag ich dich.

⁴⁰³ Munkelt (1987:227).

⁴⁰⁴ Valverde en Shakespeare (2000), lo traduce por campesino.

CLOWN Jubbiter? Was ist das für ein Getränk. Nichts für
ungut, Herr Neger: Ihr Besteck ist rostig, ich esse mich
lieber selbst (AT 186).

TITUS: Wie, kommst du nicht vom Himmel.

CLOWN Nein, von meines Vaters Pimmel. (...) (AT 187).

CLOWN (...) Gute Nacht von Gott und Franz Josef (AT 194).

Müller introduce en el diálogo una connotación sexual y posiblemente una alusión al político conservador Franz Josef Strauß. Cabría señalar que Müller respeta los cambios shakespearianos de prosa a verso⁴⁰⁵.

Müller como autor también se inserta en el texto de diferentes formas. En primer lugar, el autor se une a Shakespeare para identificarse ambos como vehículos transmisores del continuum de violencia por medio de la escritura: "IM GRAUEN MANTEL MEINES / NIEMANDSNAMENS / DEIN MÖRDER WILLIAM SHAKESPEARE / IST MEIN MÖRDER / SEIN MORD IST UNSRE HOCHZEIT / WILLIAM SHAKESPEARE / MEIN NAME UND DEIN NAME GLÜHN IM / BLUT DAS ER VERGOSEN HAT MIT UNSRER / TINTE" (AT 153). Según Jenny: "So dichtet Heiner Müller sich und Shakespeare zum welttheatralischen Dioskurenpaar⁴⁰⁶ hoch"⁴⁰⁷. Si seguimos la comparación,

⁴⁰⁵ "As a general rule, it may be stated that prose is spoken by 'low' characters, while verse is the realm of 'high' personages and of 'high' themes". Teruel (1995:107).

⁴⁰⁶ "En el curso de un encuentro, Pólux mató a Linceo, mientras Castor perdía la vida a manos de Idas. Desatóse Pólux en lamentos junto al cadáver de su hermano, pues por ser aquél inmortal, no podía seguir al muerto en su viaje al mundo subterráneo. Tal muestra de amor fraterno conmovió a Zeus, quien autorizó a Pólux a compartir con su hermano el privilegio de

Müller-Pólux estaría expresando entre líneas su deseo de conseguir la inmortalidad a través de la escritura. Müller introduce asimismo su realidad en el texto por medio de otro texto en el que nos habla del disfrute de sus privilegios. Y, por último, en el apartado final "EINHEIT DES TEXTES" (AT 224-225) en el que ofrece algunas pistas sobre el comentario y el trabajo de los actores. La propuesta del autor es coherente con el contenido de esta obra: "Kein Monopol auf Rolle Maske Geste Text, Episierung kein Privileg: Jedem die Chance, sich selbst zu verfremden" (AT 224). Puesto que ya no hay diferencias entre godos y romanos, tampoco las hay entre los actores como parte integrante del sistema teatral; Müller libera al actor de su carga histórica:

Der Krebsgang des Lebens im Kapitalismus bzw. in der Koexistenz mit ihm auf dem gemeinsamen unterkellerten Planeten (es flieht in die Oberfläche, in den Kellern wächst der Tod) zerreit die Bindung des Schauspielers als Überlebensbedingung von Theater (AT 224).

6.3. Resumen: *Titus Andronicus vs. Anatomie Titus*

En esta parodia de la obra shakespeariana, Müller aumenta la tragedia de los personajes con el paso de los siglos. *Tito Andrónico* está presente en *Anatomie Titus* no sólo en la traducción que realiza Müller, sino también por los silencios y ambigüedades que Shakespeare nos ofrece en su obra. Allí donde quedan cuestiones abiertas en el original, Müller aprovecha esta abertura para llenarla

la inmortalidad, por lo que los Dioscuros viven alternativamente un día cada uno". Guirand (1960:255).

⁴⁰⁷ Jenny (18.2.1985).

de unas soluciones perfectamente coherentes con el devenir de los acontecimientos históricos. Godos y romanos se han convertido en Tercer y Primer Mundo. Históricamente los godos fueron los responsables de la caída del imperio romano y después de un tiempo acabaron por regirse con las leyes y costumbres de los enemigos. Müller establece una analogía en el tiempo, puesto que los países en vías de desarrollo, en principio anticapitalistas, acaban siendo absorbidos por la fuerza del consumismo y se integran en este sistema contra el que debieran luchar.

Die wissenschaftlich-technischen Explosionen und die Industrialisierung erzeugen Dinge, Verhältnisse und damit Bedürfnisse und Haltungen, hier verkürzt Konsumerismus genannt, an denen die Zivilisation, die Landschaften verwüstend, sich selbst ersticken kann. (...) Die Goten (Hunnen, Schwarzen) nisten sich in den Poren der Metropolen ein, um sich an den Überfluß der Dinge und ihren Konsum anzuschließen, Schritte, die das Ganze, die Goten-Welt eingeschlossen, auslöschen⁴⁰⁸.

Müller expone la realidad del momento y para ello se sirve de la obra del bardo y de la realidad histórica. El material que denominábamos intersecciones, es decir, las fotos de los lobos empalados, así como la que nos muestra a Walter Ulbricht animando a los soldados alemanes a que se pasen al frente ruso y la octavilla en letra gótica, encajan perfectamente en esta historia de repeticiones de la violencia.

⁴⁰⁸ Fiebach (1990:197).

En *Anatomie Titus*, los godos esperan la llegada de la nieve. Tito asimismo sabe que no tardará en nevar: “Der Himmel ist voll Blut. Bald wird es schnein” (AT 187). Finalmente hace acto de presencia en la escena 12 acompañando a los godos. La nieve simboliza para Müller el capitalismo. Con ello los godos, es decir, el Tercer Mundo, acabarían instaurando el sistema que acaban de derrocar. En la obra hay también símbolos de carácter apocalíptico como por ejemplo la lluvia que cae hacia arriba o el cielo que está abajo, que anticipan una catástrofe final:

(...) die Einzelsegmente revolutionärer Energie (die Goten als sozial Deklassierte, der Neger als Vertreter der Dritten Welt, der zur Wüste sich sammelnde Staub als Landschaftsszenario) verschmelzen [sich] zum Weltuntergang und zur kosmischen Katastrophe. Müller ästhetisiert den Untergang des Planeten in der Aneinanderreihung apokalyptischer Embleme – vor allem durch die Umkehr von Himmel und Erde (der Himmel scheint “UNTEN” schwarz auf) und durch den Zusammenbruch des Horizonts, durch den sich “DIE FALLE WELT” schließt⁴⁰⁹.

El Tercer Mundo ya no es la gran esperanza, ni representa el afán de lucha por instaurar un cambio.

Müller ha convertido a sus personajes, tanto godos como romanos, en animales, no tienen manos sino garras, y la piel se ha transformado en pellejo.

Roma es Africa, poblada con sus bestias salvajes:

Der Kollaps der alten Welt wird (...) das Werk (...) jener, die sich in dem Bestehenden einnisten, die sich ihren (Löwen) Anteil am Reichtum, am Konsum herauschneiden wollen. Sie unterscheiden sich nicht von den

Römern, was die Bedenkenlosigkeit des Tötens angeht, und sie denken so nicht daran, Unterwerfungs- und Ausbeutungsverhältnisse überhaupt umzustürzen⁴¹⁰.

De entre los personajes la única que quiere escapar de la tiranía a que la somete la literatura, al otorgarle el papel de víctima pasiva, es Lavinia. Podemos interpretar su revuelta particular como rechazo a la violencia que ha sufrido, o como arrebató de ira por no poder actuar. Ella es la única que no tiene acceso a la venganza en un mundo que se rige por ella. Lavinia ha sido privada de "WORT UND SCHRIFT", instrumentos básicos no sólo para acusar a sus verdugos, sino también para funcionar en el mundo teatral, símbolos de las herramientas de trabajo tanto de actor como de autor. En el contexto de la obra de Müller parece más lógico decantarnos por esta última posibilidad.

En *Anatomie Titus* nos vemos obligados a discrepar de la opinión de Eke:

Eine Verabschiedung von Geschichte als Möglichkeit ist damit noch nicht automatisch impliziert. Keineswegs gibt *Anatomie Titus Fall of Rome* bedingungslos der Erfahrung der Posthistoire oder des Entgleitens von Geschichte Raum, sondern weist sie selbst als Programm eines erst noch zu Leistenden, erst noch zu Erringenden aus⁴¹¹.

No defendemos desde aquí a los críticos que tachan a Müller de pesimista histórico. El autor expone en su obra la realidad de su tiempo y la del nuestro, por eso la obra siempre será actual. En *Anatomie Titus* no hay distinciones entre

⁴⁰⁹ Peters (1993:261).

⁴¹⁰ Fiebach (1990:186-187).

⁴¹¹ Eke (1991:313-314).

el bien y el mal, puesto que cualquier pequeña brecha que a primera vista promete un cambio para mejorar el curso trágico de la historia y de los seres humanos que la habitan, acaba sangrando.

7. Hamlet vs. Die Hamletmaschine

7.1. Hamlet

7.1.1. Fechas y fuentes

Sobre la fecha de composición de *Hamlet*, la crítica señala el período comprendido entre 1598 y 1602. Parece que la tendencia es indicar el año 1601: "(...) el hecho de que no exista ninguna referencia a la representación de la obra en la corte de Isabel, sostiene la teoría de que existen, en *Hamlet*, referencias a la rebelión⁴¹², y apoya, por tanto, esa fecha de 1601 como la más probable"⁴¹³. La primera edición impresa de *Hamlet* fue publicada en el "First Quarto" o "Bad Quarto" de 1603⁴¹⁴, que no fue descubierta hasta 1821. Esta edición recibe este nombre porque "proviene, con toda probabilidad, de una reconstrucción memorística de alguno de los actores que intervino en las representaciones de *Hamlet*, y todas las opiniones apuntan hacia el actor que interpretaba, haciendo triplete, los personajes de Marcellus, Lucianus y Voltimand"⁴¹⁵. En 1604⁴¹⁶ se

⁴¹² Se refiere a la rebelión instigada por Robert Devereux, segundo conde de Essex (1566-1601). "Político y favorito de la corte inglesa, que actuó en contra de los deseos de Isabel I y pagó por ello con su vida. (...), cuando Essex trató de incitar una insurrección en Londres para obligar a Isabel a expulsar de su consejo a sus enemigos, se le encarceló y condenó a muerte. Aunque Isabel aplazó la firma de la orden, el 25 de febrero de 1601 Essex fue decapitado". Informaciones extraídas de: *Enciclopedia Encarta* (1998).

⁴¹³ *Hamlet* (1998:45). Ésta es la versión bilingüe de la obra que presenta el Instituto Shakespeare de Valencia, y de la que proceden las citas del original que utilizaremos en este capítulo.

⁴¹⁴ "(...) 1603, the year that a Danish Queen ascended the throne of a united kingdom as the wife of King James I; moreover, a play whose second edition in 1605 may in parts omit speeches potentially offensive to her - (...)". Matheson (1995:113).

⁴¹⁵ *Hamlet* (1998:47).

⁴¹⁶ "(...) andere Exemplare derselben Ausgabe tragen als Datum 1605". Rudnick (1998:93).

publicó el "Second Quarto" o "Good Quarto", que posiblemente fuese impreso según el propio manuscrito de Shakespeare. Existen también un "Third Quarto" publicado en 1611, a partir del segundo, un "Fourth Quarto" publicado entre 1611 y 1623, a partir del tercero, el "First Folio"⁴¹⁷ de 1623, un "Fifth Quarto" en 1637, y tres ediciones más en Quarto y en Folio hasta 1703. Normalmente, los editores se basan en el Segundo Quarto o en el Primer Folio para realizar sus ediciones de la obra.

En cuanto a las fuentes utilizadas por Shakespeare, la crítica destaca tres. En primer lugar, la *Historia Danica* recogida entre 1180 y 1208 por el obispo e historiador danés Saxo Grammaticus, en cuyos libros tercero y cuarto aparece la historia de Amlethus. En segundo lugar, las *Histoires tragiques* de François de Belleforest, el cual se inspiró en el anterior para contar la historia de Amlethus, aunque con algunas diferencias:

(...) el personaje de Hamlet – que en la historia de Grammaticus se llama Amleth – simula estar loco para así protegerse de su tío, asesino probado de su padre. Amleth consuma su venganza matando a su tío y a otros cortesanos durante un banquete en la corte, y, de esta forma, accede al trono. Belleforest, (...), mantuvo este argumento, aunque suavizó algunas de las acciones más brutales, e introdujo elementos dramáticos importantes, tales como el adulterio cometido por la reina y el tío antes del asesinato⁴¹⁸.

⁴¹⁷ "Der Text des Dramas, so wie er in der Folio von 1623 (First Folio) gedruckt ist, scheint unmittelbar dem offiziellen Dramentext einer Schauspieltruppe (The king's Men) zu folgen, und zwar in der Form, die sich seit der mehr als zwanzigjährigen Existenz des Stückes als am meisten bühngerecht erwiesen hatte". *op. cit.* p. 94.

⁴¹⁸ *Hamlet* (1998:43).

En tercer lugar se encuentra una obra, anónima y desaparecida en la actualidad, escrita alrededor de 1580, a la que se ha denominado *Ur-Hamlet*. A esta obra aluden Thomas Nashe (1589), Philip Henslow (1591) y Thomas Lodge (1596). Shakespeare podría haber tomado de ella los siguientes motivos: la aparición del espectro, la obra dentro de la obra, el duelo o las figuras de Laertes y Fortinbras. Esta tragedia debía parecerse bastante a la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd. Las reconstrucciones que se han intentado llevar a cabo de este *Ur-Hamlet* conducen a una obra alemana titulada *Der bestrafte Brudermord*. Esta obra fue impresa por primera vez en 1781 a partir de un manuscrito desaparecido fechado en 1710⁴¹⁹.

Por último, nos gustaría mencionar que existen alusiones en la obra a la realidad teatral en que vivía Shakespeare. Se menciona su obra *Julius Caesar*, escrita poco antes (1599) y se menciona tanto el teatro "Globe" (II ii, 362), que según se cree tenía en su bandera a Hércules aguantando el globo terráqueo, como a las compañías de "boy actors" (II ii, 341), que hacían la competencia a las compañías de adultos.

⁴¹⁹ "Tatsache ist, daß seit 1586 britische Schauspieler das europäische Festland bereist haben. Irgendwann vor 1600 – so wird argumentiert – muß eine britische Schauspielertruppe ein Hamlet-Stück in Deutschland aufgeführt haben. Dieses Stück könnte von deutschen Schauspielern übersetzt und schließlich 1781 von einem Manuskript als 'Der bestrafte Brudermord' gedruckt worden sein. Das Schauspiel unterscheidet sich wesentlich von Shakespeares 'Hamlet', es kann also nicht auf Shakespeare zurückgehen, es könnte aber sein, daß es auf einer verkürzten Form des 'Ur-Hamlet' fußt, die englische Schauspieler in Deutschland aufgeführt haben könnten". Rudnick (1998:99). Todas las informaciones sobre esta tercera fuente las hemos extraído de aquí.

7.1.2. Personajes y momentos dramáticos

There is politics, force opposed to morality, there is discussion of the divergence between theory and practice, on the ultimate purpose of life; there is the tragedy of love, as well as family drama; political, eschatological and metaphysical problems are considered. There is everything you want, including deep psychological analysis, a bloody story, a duel, and general slaughter. (Kott p.48)

Comenzamos el siguiente apartado advirtiéndole al lector que nuestra intención al abordar esta obra es humilde y práctica al tiempo. Por un lado, somos conscientes de que la bibliografía sobre el *Hamlet* de Shakespeare abarca en el siglo XXI bastante más que el listín telefónico de Varsovia en 1964⁴²⁰. Y, por otro, nos centraremos en aquellos personajes e interpretaciones que resulten más interesantes para el posterior análisis de *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller.

Hamlet es el protagonista absoluto de esta obra. Su posición es central: "Seine Kommentare sind nicht episch objektiv, sondern perspektivistisch subjektiv, und seine ungewöhnlich dominante Präsenz und Zentralität macht die Welt, die ihn umgibt, eher zur solipsistischen Projektion seines Bewußtseins, (...)"⁴²¹. Todos le observan y se sabe observado. Pero él también observa, adopta la máscara de la "antic disposition" para poder hacerlo a sus

⁴²⁰ "The bibliography of dissertations and studies devoted to *Hamlet* is twice the size of Warsaw's telephone directory. No Dane of flesh and blood has been written about so extensively as Hamlet". Kott (1988:47).

⁴²¹ Pfister (1978/1979:134).

anchas, utilizando su ingenio y superioridad intelectual⁴²². Entabla batallas dialécticas, oculto tras esa máscara, sobre todo con Polonio, que le permiten poner al descubierto la falsedad imperante en Dinamarca. No obstante, esa posición central implica además aislamiento. Hamlet se encontraba estudiando en Wittenberg, cuando su padre murió, es decir, en un ambiente completamente distinto al de la corte, al que deberá acostumbrarse de nuevo, puesto que Claudio y Gertrud no desean que vuelva allí. Para Hamlet "Denmark's a prison" (II ii, 243), de la que sólo podrá escapar cuando haya muerto. El único en el que puede confiar plenamente es Horacio, su compañero de universidad, que le acompañará a lo largo de toda la obra. Mientras que su amigo Horacio ha venido para asistir al entierro del rey Hamlet, Rosencrantz y Guildenstern, sus otros compañeros de universidad, han venido por orden del rey Claudio para descubrir qué se esconde tras la pretendida locura de su sobrino. Hamlet los desenmascara enseguida; no tendrá ningún remordimiento al cambiar la orden real y enviarles a una muerte segura en Inglaterra, lo que anticipa a su madre, dando a entender que es más astuto que sus falsos amigos: "But I will delve one yard below their mines / And blow them at the moon" (III iv, 206-207).

Hamlet ya está disgustado por el rápido matrimonio entre su madre y su tío antes de que el espectro le cuente el secreto de su muerte: "The funeral

⁴²² "Hamlet's wit is a mark of his intellectual superiority. His very university, perhaps fortuitously, implies the same idea – Wittenberg. Hamlet's wit, his power of mind, takes

baked meats / Did coldly furnish forth the marriage tables" (I ii, 180-181). El fantasma corrobora los sentimientos más íntimos de Hamlet, cuando le encarga la tarea de vengarle. Pero más que una venganza por asesinato, se trata de una venganza por celos: ambos, padre e hijo, están obsesionados con la sexualidad de la reina y le imputan el cargo de incesto. El espectro le encomienda la labor de vengarle sin dejar explícito cómo y, sobre todo, de no hacer daño a su madre. Los primeros en ver al espíritu son los caballeros de la guardia del rey. Estos llaman a Horacio para que le hable: "Thou art a scholar, speak to it, Horatio" (I i, 42). Parece ser que había que hablar adecuadamente a los espectros, para protegerse del posible poder maligno de estos⁴²³. De todas formas, no hablará hasta que llegue Hamlet. El espectro, que procede de un mundo fantástico, del cual no quiere revelar nada, está sufriendo terriblemente para expiar los pecados que cometió en vida, y que su súbito asesinato impidió redimir. Como él mismo relata, fue despojado de vida, corona y reina "in the blossoms of my sin" (I v, 76). Hamlet es consciente de que su padre no era perfecto, puesto que dice a Horacio: "He was a man, take him for all in all" (I ii, 187). Hamlet siente pena por el fantasma, se dirige a él como "poor ghost" (I v, 4 y 96) y se sabe obligado a escuchar: "I am bound to hear" (I v, 6). Cuando Hamlet hace jurar a los personajes que saben de la existencia del espectro, que no contarán lo ocurrido, éste les anima asimismo a jurar, y Hamlet se dirige a entonces a él con

expression in both his attempt to puzzle out the meaning of life and death, and in his humour". Davison (1992:44).

⁴²³ *Hamlet* (1998:88 y 90).

expresiones familiares como: "truepenny" (I v, 150), "old mole" (I v, 162) o "worthy pioneer" (I v, 163). Algunos críticos definen esta forma irónica de dirigirse al espectro como de "comic relief"⁴²⁴.

Hamlet cargado pues con el peso de un trabajo de doble filo, hará lo que pueda por actuar. Hamlet no es un ser sanguinario y vengativo, por eso su proceso de aprendizaje a lo largo de la obra será lento y torpe, a veces. Hamlet no dirige su violencia contra Claudio; utiliza un medio más sutil para comprobar que el espectro tenía razón y su tío es culpable por medio del teatro dentro del teatro. Sin embargo, sí utiliza la violencia contra las dos únicas mujeres de la obra. Es cruel con Ofelia durante el encuentro organizado por Polonio (III i), y lo es también con su madre en la escena que tiene lugar en la estancia de ésta (III iv), provocando incluso la aparición del espectro para interceder por Gertrud.

In their encounter, Hamlet savagely attacks Ophelia. At the end of the act, he savagely attacks his mother. The central act of the play is thus framed by Hamlet's attacks on women, underscoring the centrality – and failure – of chaste constancy in Hamlet's moral universe⁴²⁵.

Hamlet sabe que el mundo se ha salido de sus juntas y desea no haber nacido para arreglarlo: "The time is out of joint. O, cursed spite, / That ever I was born to set it right!" (I v, 190-191) y "(...) it were better my mother had not borne me" (III i, 123-124). Al principio de la obra pensaba incluso en disolverse

⁴²⁴ Véase *Hamlet* (1998:214).

⁴²⁵ French (1992^a:106).

y en el suicidio, pero desecha la idea: "Or that the Everlasting had not fixed / His canon 'gainst self-slaughter" (I ii, 131-132). Después de muchas divagaciones consigo mismo, está decidido a cambiar el color de sus pensamientos: "My thoughts be bloody, or be nothing worth!" (IV iv, 66). Este parlamento tiene lugar cuando Hamlet ve avanzar el ejército de Fortimbrás hacia Polonia, justo antes de su viaje a Inglaterra. Fortimbrás, o "forte braccio"⁴²⁶, es el polo opuesto a Hamlet, es luchador y decidido, pero también comparte con Hamlet la muerte de un padre, precisamente a manos del viejo rey Hamlet. La entrada de Fortimbrás, al final de la obra, presupone el restablecimiento del orden en la caótica Dinamarca. Hamlet, antes de morir, da el visto bueno al futuro rey, alter-ego suyo.

A la vuelta del viaje, Hamlet muestra otro talante, pero la verdad es que no sabemos si vuelve dispuesto a cumplir con su venganza, puesto que los acontecimientos le son propicios para la solución del conflicto. No sabemos si Hamlet hubiese seguido posponiendo la muerte de Claudio, de no ser por el duelo amañado por éste. El verdadero detonante que hace actuar a Hamlet es la muerte de su madre. Al final, Hamlet ha logrado su objetivo principal que era hacer sentir culpable a su madre de su matrimonio con Claudio, y mata a Claudio, pero porque las circunstancias le favorecen, no por una situación que él haya creado para tal fin. No nos extendemos más con este personaje ya que

⁴²⁶ Kott (1988:59).

queda perfilado, sobre todo, por su relación con los demás personajes, que pasamos a analizar a continuación.

Ofelia⁴²⁷ es decididamente la víctima⁴²⁸ inocente de la obra. Se deja influir y manipular por los hombres que la rodean. Laertes está preocupado, como Polonio, por su castidad, y ambos la disuaden de relacionarse con Hamlet (I iii). Ofelia contesta a su padre: "I shall obey, my lord" (I iii, 136), lo que marca su comportamiento durante toda la obra. Por lo que se desprende del texto, Hamlet ama a Ofelia y Ofelia parece amar a Hamlet, pero no se atreve a mostrar sus sentimientos sin el permiso paterno. Ofelia está dividida entre la figura paterna y Hamlet, como Gertrud entre su marido y su hijo. Polonio sabe manipular a su hija y la utiliza para ganarse los favores de Claudio. La escena del encuentro entre Ofelia y Hamlet (III i)⁴²⁹, organizado por Polonio y espiado por éste y el rey, es verbalmente violenta, pues Hamlet trata de forma cruel a Ofelia. Hamlet sabe que les están observando y por este motivo pregunta a Ofelia por su honestidad, como hiciera con Polonio (II ii), y por su padre. Hamlet insiste en que se vaya a un convento, "nunnery", la advierte también como hicieran su hermano y su padre de que preserve su castidad y que no "para hombres del pecado" (III i, 122). Sin embargo, "nunnery" tenía otra

⁴²⁷ Según cita Showalter (1992:113), la etimología del nombre para Lacan, procede de "O-phallus".

⁴²⁸ "Ophelia, too, has been drawn into the big game. They listen in to her conversations, ask questions, read her letters. It is true that she gives them up herself. She is at the same time part of the Mechanism, and its victim". Kott (1988:50).

acepción: prostíbulo, y Hamlet parece hacer referencia a ella en la segunda parte de su parlamento cuando se dirige a Ofelia como si fuese una prostituta:

I have heard of your paintings, too, well enough.
 God has given you one face, and you make yourselves another. You jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on't. It hath made me mad. I say we will have no more marriages. Those that are married already --all but one⁴³⁰-- shall live. The rest shall keep as they are. To a nunnery, go (III i, 144-152).

Ofelia pierde a un posible amante y a su padre, además su hermano está en Francia. Sacrifica el amor de Hamlet por odedecer a su padre, y pierde a éste porque Hamlet lo mata. Los pilares sobre los que se sustenta desaparecen, y ella cae presa de la locura:

Whereas for Hamlet madness is metaphysical, linked with culture, for Ophelia it is a product of the female body and female nature, perhaps that nature's purest form. On the Elizabethan stage, the conventions of female insanity were sharply defined. Ophelia dresses in white, decks herself with 'fantastical garlands' of wild flowers, and enters, according to the stage directions of the 'Bad' Quarto, 'distracted' playing on a lute with her 'hair down singing'. Her speeches are marked by extravagant metaphors, lyrical

⁴²⁹ Véase la interesante interpretación de esta escena que hace el actor y director Steven Berkoff (1989:106-113).

⁴³⁰ Clara referencia a Claudio, que Hamlet sabe está espiando. El rey se da cuenta que Hamlet supone una amenaza para él y es cuando decide enviarle a Inglaterra.

free associations, and 'explosive sexual imagery'. She sings wistful and bawdy ballads, and ends her life by drowning⁴³¹.

La única posible aliada en ese mundo de hombres, Gertrud, no quiere ver en qué se ha convertido la que hubiera podido llegar a ser su hija política: "I will not speak to her" (IV v, 1). La reina acepta verla cuando Horacio le describe los síntomas de su locura, que consiste en decir que en el mundo hay engaños y en utilizar palabras absurdas que hacen, sin embargo, reflexionar. La reina expresa su temor "for she may strew / Dangerous conjectures in ill-breeding minds" (IV v, 14-15). Es posible que tema que Ofelia de algún modo implique a Hamlet, y hablándole pueda evitarlo.

Es precisamente esta imagen de Ofelia loca, con el pelo suelto⁴³², a punto de tirarse al agua o ya hundida en ella, la que más atrajo a pintores prerrafaelitas⁴³³ como Arthur Hughes (1852) o sir John Everett Millais (1851). Showalter⁴³⁴ observa que el discurso feminista de los años 70 ofrece una nueva perspectiva de la locura de Ofelia como protesta y rebelión; para muchas teóricas feministas, la loca es una heroína poderosa que se rebela contra la familia y el orden social. En nuestra opinión esto no se desprende del texto shakespeariano, en éste, Ofelia es una víctima de ese sistema patriarcal que la

⁴³¹ Showalter (1992:117). En este magnífico artículo, la autora nos ofrece una visión general de las interpretaciones feministas que sobre este personaje se han hecho, además de recoger las interpretaciones de las actrices que representaron a Ofelia a lo largo de la historia. Asimismo, resume la naturaleza de su locura en las distintas épocas: desde la erotomanía diagnosticada por los isabelinos, pasando por la histeria de Freud y Jones, hasta llegar a la esquizofrenia en los años 60.

⁴³² Véase Bornay (1994:50-51).

⁴³³ Véase Showalter (1992:120-121), Pedraza (1998:261-262) y Millidge (1999:29).

conduce a la locura y al suicidio. Compartimos la visión de Showalter, cuando resume todas las interpretaciones en una múltiple: "There is no 'true' Ophelia for whom feminist criticism must unambiguously speak, but perhaps only a Cubist Ophelia of multiple perspectives, more than the sum of all her parts"⁴³⁵.

El relato de la reina del suicidio de Ofelia es uno de los pasajes más líricos de la obra. Ofrecemos al lector su transcripción, para poder cotejar posteriormente este momento de la obra de Shakespeare con el de *Die Hamletmaschine*:

There is a willow grows aslant the brook,
 That shows his hoar leaves in the glassy stream.
 There with fantastic garlands did she come
 Of crowsfeet, nettles, daisies, and long purples,
 That liberal shepherds give a grosser name,
 But our cold maids do dead-men's-fingers call them.
 There on the pendent boughs her coronet weeds
 Clambling to hang, an envious sliver broke,
 When down the weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
 And mermaid-like awhile they bore her up:
 Which time she chanted snatches of old tunes,
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and endued
 Unto that element. But long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pulled the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death (IV vii, 167-184).

⁴³⁴ Showalter (1992:126).

⁴³⁵ *op. cit.* p. 127.

Uhlig⁴³⁶ ha interpretado las referencias al agua y a las canciones como el motivo del cisne que muere cantando, que Shakespeare pudo haber tomado de Ovidio, aunque se encuentra también en otros autores como Esopo, Esquilo o Platón. Sea como fuere, Shakespeare concede, a pesar de las circunstancias, un bello final a Ofelia, aunque la reina haga referencia a las aguas fangosas, cuando concluye su exposición:

Ophelia, ein Opfer des gefängnisartigen Hofes von Helsingör, als Selbstmörderin verleumdet und dann – trotz “virgin crants”, Blumen, Geläut und Grab (...) – mit “maimed rites” (...) bestattet, erhält in der Gestaltung ihres Todes von Dramatiker ihr Recht. Zwar verlangt der Fortgang der Handlung die realistische Anticlimax “muddy death” (...), aber der vorherrschende Eindruck beim Hörer oder Leser bleibt doch die lyrische Qualität des Berichts über ihren Tod⁴³⁷.

Gertrud está inmersa, como Ofelia, en un mundo de hombres, a los que debe obedecer. En la obra, la reina está dividida entre el amor que profesa a su marido y a su hijo. Aunque el espectro del rey dice que amó profundamente a Gertrud, ella no habla de sus sentimientos hacia su primer esposo. Está preocupada durante toda la obra por su hijo. Quiere que comparta su felicidad y le anima a cambiar de actitud al principio de la obra: “Good Hamlet, cast thy

⁴³⁶ Uhlig (1978/1979). En su artículo analiza la presencia del motivo del canto del cisne desde sus principios hasta el siglo XIX. Asimismo ofrece otra hipótesis, que descarta en seguida, sobre la fuente de la que Shakespeare pudo haber tomado la relación Ofelia-muerte-agua: “Am 17. Dezember 1579, also im 16. Lebensjahr Shakespeares, ertrank die Jungfer Katharine Hamlett im Avon, und zwar beim Wasserholen in Tiddington, das etwa eine Meile von Stratford entfernt liegt”. (p. 154).

⁴³⁷ *op. cit.* p. 178.

nightly colour off, / And let thine eye look like a friend on Denmark" (I ii, 68-69). Sin embargo, la melancolía y fingida locura de Hamlet se irán incrementando a lo largo de la obra, y sólo se desenmascarará ante su madre, cuando consiga que ésta sienta remordimientos por haberse casado con Claudio. Pese a que el espectro advierte a Hamlet que no haga sufrir a su madre, éste la hiere profundamente con sus palabras en la escena que tiene lugar en la estancia de la reina (III iv). La reina no participó en el asesinato de su marido⁴³⁸ y no es consciente de su adulterio, pero Hamlet se encarga de hacerla sentir culpable: "O Hamlet, speak no more. / Thou turn'st mine eyes into my very soul, / And there I see such black and grained spots / As will not leave their tinct" (III iv, 87-90). La violencia, no sólo verbal, sino también física debe ser tal que Gertrude exclama: "What wilt thou do? Thou wilt not murder me? / Help, help, ho!" (III iv, 21-22), haciendo que Polonio se descubra y Hamlet acabe con su vida, clavándole su espada a través del tapiz. Hamlet, obsesionado como el espectro con la sexualidad de su madre, le dice que no vuelva a compartir el lecho conyugal con Claudio. Gertrud no replica nada, es la suya una actitud obediente en todo momento.

The difference between the nunnery and the closet scene lies in what Hamlet achieves. His bitterness, cynism, and cruelty confuse the innocent Ophelia and help to drive her into madness. At first Gertrude is also puzzled and frightened by Hamlet's tirades, but then she understands the drift of his accusations and begins to feel guilty about her remarriage. At the end of the

⁴³⁸ Según cuenta Smith (1992:81), sí lo hizo en las *Historias* de Saxo Grammaticus y de Belleforest, así como en el *Ur-Hamlet*.

scene she promises to keep Hamlet's pose as a madman a secret and does not protest against his proposal that she should keep away from the King's bed⁴³⁹.

Hay sólo tres momentos excepcionales en la obra, en que deja aparecer su carácter. La reina se impacienta por la retórica de Polonio e interviene: "More matter, with less art" (II ii, 95). Durante la representación, cuando Hamlet le pregunta si le complace, responde: "The lady protests⁴⁴⁰ too much, methinks" (III ii, 225). Según Smith, esto se debe a que: "(...), being a woman of so few words herself, Gertrude must sincerely be irritated by the Player Queen's verbosity, just as she was earlier by that of Polonius"⁴⁴¹. Por último, el tercer momento lo proporciona su propia muerte, puesto que al desobedecer por primera vez a su marido y beber de la copa con la perla de veneno destinada a Hamlet, muere.

El espectro es el detonante de toda la tragedia, sin él, podemos suponer que Claudio no sería desenmascarado y que Hamlet volvería tarde o temprano a Wittenberg, y seguramente no se daría el fatal desenlace. Venga por el motivo que venga, "the armed Ghost is considered to augur coming disturbance to the state"⁴⁴². Esto queda explícito en el texto con la famosa exclamación de Marcelo:

⁴³⁹ Goetsch (2000:106).

⁴⁴⁰ Incluimos excepcionalmente la traducción de este verso, puesto que "protest" puede dar lugar a dudas: "Creo que la reina promete demasiado". *Hamlet* (1998:403).

⁴⁴¹ Smith (1992:90).

⁴⁴² Grene (1996:40).

“Something is rotten in the state of Denmark”⁴⁴³ (I iv, 90). Por otra parte, como ya mencionamos, la herida superficial de Hamlet, por la rapidez con que se ha casado su madre y su tío, se convierte en profunda, con la aparición del espectro, puesto que padre e hijo parecen más preocupados por la supuesta infidelidad de la reina que por vengarse de Claudio. En ningún momento le dice directamente a Hamlet que debe matar a Claudio y, mucho menos, cómo ha de hacerlo. En cuanto a su naturaleza, Shakespeare no define con claridad al espectro:

The contradictory information about the Ghost and the characters' conflicting reactions to it indicate that Shakespeare drew upon different sources to create the Ghost, upon folklore, the classical tradition, Catholic and Protestant notions, and the revenge play. He was apparently not interested in harmonizing such traditions by defining the nature of the Ghost, its place of origin, and the laws it lives by precisely⁴⁴⁴.

El fantasma del rey Hamlet aparece vestido con una armadura, lo que indica que se trataba de un rey guerrero a la antigua usanza. El texto corrobora asimismo esta idea, al comentar Horacio que el rey Hamlet mató al viejo rey Fortimbrás. Otro dato curioso es que el espectro se ve obligado a vagar de noche, justo hasta el amanecer, es decir, hasta el canto del gallo. Hay varias alusiones a este hecho por parte de los personajes, que Horacio resume a Hamlet del siguiente modo: “(...) Yet once methought / It lifted up it head and

⁴⁴³ Según Bassnett (1993:7): “The rottenness of the state of Denmark reflected the rottenness of Shakespeare’s homeland, and the paranoia of the Danish court served as a reminder of the paranoia of the last years of Elizabeth’s reign, when Essex raised his abortive rebellion and died on the block in 1601”.

did address / Itself to motion like as it would speak. / But even then the morning cock crew loud, / And at the sound it shrunk in haste away / And vanished from our sight" (I ii, 215-220).

El espectro habla del amor que le profesaba a Gertrud y en ningún momento la involucra en su asesinato. Se siente realmente ofendido porque la reina le ha sido infiel al entregarse a Claudio. Sus palabras al despedirse de Hamlet son las siguientes:

Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damned incest.
But howsoever thou pursuest this act,
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught. Leave her to heaven
And to those thorns in her bosom lodge
To prick and sting her (I v, 81-87).

Parece claro que al espectro sólo le interesa vengar que Claudio haya ocupado su sitio en el lecho conyugal. Deja asimismo a Hamlet completa libertad para llevar a cabo su venganza, aunque subraya que no dañe ni a su madre ni a su propia alma.

The author avoids identifying the Ghost either as an evil spirit or as a representative of higher justice. Rather, his version of the Ghost suggests that revenge is ambiguous and good and evil are intermingled in life in general. By leaving the terms of the revenge task open, at least to some extent,

⁴⁴⁴ Goetsch (2000:93).

Shakespeare grants his revenger the opportunity to define his role himself, according to the needs of his character⁴⁴⁵.

El resumen de Goetsch nos parece acertado, pero habría que matizar que aunque Hamlet pueda perfilar su propio papel, está condicionado por una situación que él no ha elegido. La historia que le cuenta el espectro de su padre supone para él una carga que deberá sobrellevar durante toda la obra, y de la que sólo podrá liberarse con la muerte.

El espectro vuelve a hacer su aparición en la escena en que Hamlet utiliza sus afiladas palabras contra su madre. Ha venido, dice, para recordarle que debe actuar, pero, en realidad lo que quiere es interceder por la reina y evitar que Hamlet siga haciéndole daño: "This visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose. / But look, amazement on thy mother sits. / O, step between her and her fighting soul!" (III iv, 108-111). Es la última vez que aparece, puesto que ya Hamlet ha comprobado que puede matar y llevará a cabo su tarea vengadora.

Horacio es el único personaje protagonista que no tiene relaciones familiares con otras figuras de la obra. No obstante, su papel es claro: es el amigo fiel de Hamlet. Está a su lado desde el principio hasta el final de la tragedia. Hamlet aprecia enormemente su amistad y admira su equilibrio, como

⁴⁴⁵ *op. cit.* pp. 108-109.

se desprende de su discurso: "Horatio, thou art e'en as just a man / As e'er my conversation coped withal" (III ii, 55-56). Y, más adelante:

Since my dear soul was mistress of her choice
And could of men distinguish, her election
Hath sealed thee for herself; for thou hast been
As one, in suff'ring all, that suffers nothing.
A man that Fortune's buffets and rewards
Hath ta'en with equal thanks. (...)
(...) Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core, ay, in my heart of heart,
As I do thee (III ii, 64-69 y 72-75).

Ambos estudian en Wittenberg: son los intelectuales de la obra, aunque Horacio no deberá medir su ingenio con nadie, como hace Hamlet. Como veíamos, Horacio es el personaje al que llaman los caballeros de la guardia para hablar con el espectro, precisamente por su condición de "hombre de ciencia". Hamlet y Horacio dudan de la naturaleza del fantasma, no saben si procede del cielo o del infierno. En cualquier caso, no podemos asociar al espectro con la religión católica, por la tendencia protestante de dicha universidad. Parece que Shakespeare la eligió porque era una de las universidades más populares en aquella época. El autor no incide en el carácter protestante de la universidad alemana, ni en el supuesto catolicismo de una ciudad como París a la que es enviado Laertes. No hay pues conflicto religioso.

(...) Nor is it convincing to define the Ghost as a Catholic soul in the purgatory and to explain both Horatio and Hamlet's doubts about it with reference to their studies at the Protestant university of Wittenberg.

Shakespeare does not emphasize the Protestant character of Wittenberg. He probably chose the place, because it attracted students from Denmark at the time of the play and because it was familiar to English audiences through Marlowe's *Doctor Faustus*⁴⁴⁶.

Horacio acompaña y, en cierta manera, intenta proteger a Hamlet en situaciones difíciles. Primero le advierte que no vaya con el espectro, pues podría causarle la muerte al caer desde el precipicio al mar, o la locura:

What if it tempt you toward the flood, my lord,
Or to the dreadful summit of the cliff
That beetles o'er his base into the sea,
And there assume some other horrible form
Which might deprive your sovereignty of reason
And draw you into madness? Think of it.
The very place puts toys of desperation,
Without more motive, into every brain
That looks so many fathoms to the sea
And hears it roar beneath (I iv, 69-78).

También le advierte que perderá en el duelo con Laertes y le anima a no luchar, cuando escucha que Hamlet tiene un mal presentimiento (V ii). Pero igual que Hamlet estaba dispuesto al principio a comenzar la tragedia, al encontrarse a solas con el espectro de su padre, al final está del mismo modo dispuesto a aceptar el desenlace de la tragedia con su muerte.

Horacio es el único personaje de toda la obra en el que Hamlet confía plenamente. Le cuenta sólo a él su intención de adoptar la "antic disposition" (I v), y el motivo por el que lo hace: "Which I have told thee of my father's death"

⁴⁴⁶ *op. cit.* p. 94.

(III ii, 78). En esta escena en que Hamlet pone a prueba no sólo a Claudio, sino también la veracidad de la historia que le contó el espectro, Horacio adquiere el papel de espectador privilegiado que le otorga su amigo. Horacio debe observar la reacción del rey cuando se represente ante él *La muerte de Gonzago*, justo en el momento en que Luciano vierte veneno en el oído de Gonzago. Horacio advierte igual que Hamlet la culpabilidad del rey. Hamlet informa a su amigo de su vuelta de Inglaterra por medio de una carta (IV vi), y será el primero en encontrarse con él en el cementerio (V i). Hamlet le referirá también cómo se las ingenió para cambiar la orden de Claudio, con la que enviaba a Rosencrantz y Guildenstern a una muerte segura en Inglaterra. Aunque Hamlet se lo cuenta con todo detalle (V ii) y el embajador inglés anuncia la muerte de ambos (V ii, 365), Horacio niega que Hamlet estuviese involucrado: "He never gave commandment for their death" (V ii, 368). Es posible que Horacio se refiera a que la orden iba firmada por el rey, y que quiera limpiar de alguna manera el nombre de Hamlet muerto, desviando cualquier indicio de culpabilidad en la ejecución de dos víctimas inocentes.

Cuando Hamlet está muriendo por el efecto del veneno, Horacio está a su lado y dice: "I am more an antique Roman than a Dane" (V ii, 335). Con ello alude a su deseo de suicidarse, como hacían los romanos cuando moría su oficial⁴⁴⁷. Hamlet prefiere que su amigo viva y le encarga contar su historia.

⁴⁴⁷ *Hamlet* (1998:708).

Horacio le despide con estas palabras aladas: "Good night, sweet prince, / And flights of angels sing thee to thy rest!" (V ii, 53-54).

Horacio es el apoyo de Hamlet y le es de gran ayuda, simplemente por estar presente. Sin embargo, no podemos evitar observar que se trata de un personaje pasivo, que en ningún momento se compromete con su discurso. El único conato de acción de este personaje se da al final, cuando niega que Hamlet tuviese algo que ver con las muertes de Rosencrantz y Guildenstern. Comienza, pues, a actuar disfrazando la verdad.

Polonio es un personaje negativo: es ambicioso y egoísta, y es el que se encarga con sus intrigas de que el sistema patriarcal de la corte de Dinamarca se mantenga. Sin embargo, nos proporciona asimismo algunos de los momentos más divertidos con sus apariciones en la obra. Polonio se caracteriza por su exceso de retórica, que provoca distintas reacciones en los personajes. Mientras que casi todos lo aceptan y no dicen nada al respecto, Gertrud y Hamlet se rebelan contra él, cada uno a su manera. Gertrud pierde en un momento dado la paciencia, y Hamlet se burla constantemente de él, haciendo gala de su superioridad intelectual. Un momento dramático muy conocido ocurre en la escena en que Hamlet está leyendo un libro⁴⁴⁸ y Polonio sale a su encuentro (II

⁴⁴⁸ Se ha especulado sobre qué libro está leyendo Hamlet. Kosinzew (1974:35) nos ofrece su propia versión, entre otras: " 'Worte, Worte, nichts als Worte'. Hamlet liest Montaigne, oder die Bibel. Für Jan Kott liest er Sartre. Das Buch, das Hamlet liest, das sind die Werke Shakespeares. Es handelt sich um die ewige Tragödie des Künstlers, dem es scheint, daß die Kunst, seine Kunst nicht imstande sei, das Leben zum Ausdruck zu bringen".

ii). Hamlet sabe que Polonio es falso y alude a su honestidad igual que hará con Ofelia. Veamos a continuación un ejemplo que muestra cómo Hamlet lleva a Polonio, -lo mismo ocurrirá con Osric (V ii)- por donde él quiere:

HAMLET

Do you see yonder cloud that's almost in shape of

A camel?

POLONIUS

By th' mass, and it's like a camel indeed.

HAMLET

Methinks it is like a weasel.

POLONIUS

It is backed like a weasel.

HAMLET

Or like a whale?

POLONIUS

Very like a whale (III ii, 368-374).

Polonio es un manipulador: "He seems to love his children; he seems to have the welfare of the kingdom in mind. His means of action, however, are totally corrupt"⁴⁴⁹. En primer lugar, con su propia familia: tiene controlados todos los movimientos de sus hijos. Envía a Reinaldo para que espíe el comportamiento de Laertes en París (II i) y le mantenga informado. Y utiliza a su hija Ofelia para descubrir la causa de la locura de Hamlet, que él está convencido es el amor que siente el joven hacia su hija. Aunque comenta al rey y a la reina su reacción al enterarse de que Hamlet enviaba cartas a Ofelia: "And my young mistress thus I did bespeak: / 'Lord Hamlet is a prince, out of thy

⁴⁴⁹ French (1992^a:100).

star. (...)" (II ii, 140-141), podemos suponer que Polonio está ansioso por determinar la veracidad de su hipótesis y ganarse así el favor real y subir algún puesto en el escalafón de poderes de la corte. En segundo lugar, esta figura manipula también a la pareja real, puesto que estos siguen sus consejos sin ningún asomo de duda. Claudio le considera "a man faithful and honourable" (II ii, 130) y accede a espiar junto a él el encuentro entre Hamlet y Ofelia. Polonio es el que propone y organiza también la reunión entre Gertrud y Hamlet (III i), ofreciéndose a prestar sus oídos a la conversación entre ambos: "And I'll be placed, so please you, in the ear / Of all their conference" (III i, 186-187). Después pondrá estas palabras en boca de Claudio, las cuales citamos a continuación para dar muestra de su falsedad y de cómo manipula la información a su antojo: "And, as you said, and wisely was it said, / 'Tis meet that some more audience than a mother, / Since nature makes them partial, should o'erhear / The speech of vantage" (III iii, 30-33). Polonio no sólo duda de las intenciones de la reina, sino que su afán controlador llega incluso hasta el límite de indicarle a ésta las palabras que debe utilizar con su hijo (III iv). Este último acto de espionaje es el que le cuesta la vida. Cuando finaliza el ataque verbal a su madre, Hamlet se encarga de retirar el cadáver, hacia el que se dirige con desprecio: "I'll lug the guts into the neighbour room. / (...) This counsellor / Is now most still, most secret, and most grave, / Who was in life a foolish prating knave" (III iv, 210-213), incidiendo en que por fin la muerte ha logrado silenciar su plática.

Claudio es el malvado en esta historia: es culpable del asesinato de su hermano Hamlet y de adulterio, al haberse casado con la mujer de éste. Como veíamos, al espectro le preocupaba más vengarse del Claudio adúltero que del Claudio asesino. Aunque Hamlet le dedica sus mejores insultos: "A murderer and a villain, / A slave that is not twentieth part the tithe / Of your precedent lord, (...)" (III iv, 95-97), entre otros, los dos reyes comparten los mismos objetos de deseo: la corona y la reina. Por lo que se desprende del texto podemos afirmar que en el exterior, al menos, se trata de un buen rey y de un político competente: "He forces the court to accept his marriage to Gertrude soon after her husband's funeral, averts the invasion of Denmark by Norway, and seems to be in firm control of the state"⁴⁵⁰. Ama a la reina pero la trata según las costumbres del entorno, es decir, como a un objeto al que da órdenes y que siempre está a su disposición. Claudio sabe que la reina adora a su hijo y por eso no puede actuar directamente contra él, otro motivo es que Hamlet goza del favor popular. Lo mejor para Claudio es alejar a Hamlet de su madre y de su pueblo, enviándole a Inglaterra, para que allí se ocupen de llevar a cabo su ejecución. Claudio se siente realmente amenazado por su sobrino, sobre todo al ver la puesta en escena que Hamlet le prepara, porque se sabe descubierto. Justo después de la representación teatral, Claudio intenta rezar y arrepentirse de sus actos, pero no puede: "My words fly up, my thoughts remain below. / Words without thoughts never to heaven go" (III iii, 97-98). Hamlet deja

⁴⁵⁰ Goetsch (2000:91).

escapar esta oportunidad para vengarse puesto que cree que el rey está ajustando cuentas con Dios, y prefiere acabar con él cuando está desprevenido. Al final de la obra, Hamlet logra actuar y mata a Claudio con sus propias armas: hiriéndole con la punta envenenada del florete y obligándole a beber de la copa, cuyo contenido causa la muerte de Gertrude.

Por último, mencionaremos el personaje del segundo enterrador o "second clown", el cual aparece junto al "first clown" en la escena primera del acto quinto de la obra. Son los encargados de cavar la fosa en la que reposará el cuerpo de Ofelia, además de proporcionar un momento de "comic relief" al lector/espectador de la obra. El primer enterrador supera en ingenio al segundo con acertijos y sentencias. El diálogo entre ambos tiene a su vez una clara función informativa, puesto que corrobora la versión del suicidio de Ofelia, aunque con una lógica bastante peculiar: "For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath three branches –it is to act, to do, and to perform. Argal, she drowned herself wittingly" (V i, 9-13). Comentan asimismo que Ofelia no hubiese recibido cristiana sepultura de no ser por su condición social. El primer sepulturero considera al segundo un "asno" y, quizá por edad -lleva treinta años trabajando en el cementerio- se puede permitir enviar al otro a por licor. El segundo se marcha y no vuelve a aparecer.

Después de esta exposición pasaremos a analizar qué es lo que queda de estos personajes en la breve pero compleja obra de Heiner Müller *Die Hamletmaschine*.

7.2. Die Hamletmaschine

7.2.1. Fechas y puestas en escena destacadas. Robert Wilson

Nimm den Brief als Ausdruck meines Wunsches, in Deiner Arbeit anwesend zu sein.
(Carta de Heiner Müller a Robert Wilson)

Das Theater Robert Wilsons, so naiv wie elitär, infantiler Spitzentanz und mathematisches Kinderspiel, macht zwischen Laien und Schauspielern keinen Unterschied. (Heiner Müller sobre Robert Wilson)

Heiners Stücke sind großartig, weil sie nicht so geschrieben sind, daß man sie verstehen muß. Das ist wie bei Shakespeare. Wir können HAMLET nicht verstehen. Es gibt viele Möglichkeiten ihn zu verstehen - als dies und das und jenes - aber am nächsten Abend kann man ihn ganz anders lesen. (Robert Wilson sobre Heiner Müller)

En Alemania ha habido muchas reescrituras de esta figura shakespeariana que es Hamlet, como por ejemplo Gerhart Hauptmann, Alfred Döbling, Günter Kunert o Martin Walser, entre otros muchos⁴⁵¹. En cuanto a Heiner Müller, objeto de nuestro estudio, escribió *Die Hamletmaschine* en 1977

⁴⁵¹ Véase Tabori (1975/76), Loquai (1993) sobre autores alemanes que han utilizado a esta figura a lo largo de la historia; Schwarzer (1992) que trata a autores franceses, británicos y alemanes. También Steiger (1987:128-176) o los artículos de Pfister (1992) y (1995). Además de la antología

durante una estancia en Bulgaria. La primera idea era escribir sobre el hijo de un traidor asesinado en un estado del bloque comunista, tomando el argumento de un pasaje de la historia búlgara reciente⁴⁵²: "Hamlet kommt vom Staatsbegräbnis seines Vaters nach Hause und muß weiterleben. Hamlet in Budapest. Ich stellte mir ein Zweihundert-Seiten-Stück vor, das ganze Problem aufgefächert"⁴⁵³. El título de este trabajo era *Hamlet in B.*; según comenta Hauschild:

Noch in Bulgarien reduziert Müller den vorhandenen Stoff auf wenige Seiten. Am Ende des Arbeitsprozesses steht der *Extrakt*, der *Schrumpfkopf* eines Stücks, ein einziger großer Monolog, der sich in fünf Bildern auf die beiden Protagonisten (Hamlet/Hamletdarsteller und Ophelia) verteilt⁴⁵⁴.

Esta "cabeza reducida" sería el texto de *Die Hamletmaschine*, que a pesar de su brevedad, nueve páginas, contiene un gran número de referencias interdisciplinarias, además de alguna alusión al entorno personal de Müller. Hay además una coincidencia que aporta la vida privada de Heiner Müller que tiene que ver bastante con un punto clave de *Hamlet*: la muerte de su padre, Kurt Müller, en marzo de 1977⁴⁵⁵.

El texto fue publicado por primera vez en 1977 en el programa de *Ödipus Tyrann* de los "Münchner Kammerspiele". En la antigua RDA no se pudo publicar el texto hasta el 3 de enero de 1989, "nach Erscheinen des von Joachim

editada por Müller-Schwefe (1990:419-434), que recoge "parodias" shakespearianas, pero con la connotación usual de burla y ridículo.

⁴⁵² Véase su autobiografía *KoS* pp. 292-293 o Hauschild (2001:347-348).

⁴⁵³ *KoS* p. 293.

Fiebach herausgegebenen, erweiterten »Stücke«-Bandes, kann henschel-Schauspiel dem Kulturministerium das Bühnenmanuskript zur Genehmigung vorlegen, um anschließend einen Aufführungsvertrag mit dem Deutschen Theater abzuschließen“⁴⁵⁶. La obra, contra toda lógica, no forma parte de los dos volúmenes que conforman la *Shakespeare Factory* de la editorial Rotbuch, sino que se encuentra en otro volúmen, cuyo título es el de una obra de Müller: *Mauser*. Sobre la “Factory” y cómo surgió el título para la obra, aunque no despeja la incógnita del aislamiento, comenta Müller:

Es gab den Plan, alles von mir drucken zu lassen, was mit Shakespeare zu tun hatte. Da habe ich verzweifelt einen Titel gesucht, und wir kamen auf ‘Shakespeare Factory’, weil ich das so schick fand. Dann gab es noch dieses Stück, für das ich noch keinen Titel hatte, und weil ich irgendeine Illustration aus einem Band von Duchamp drin haben wollte, ergab sich automatisch der Titel HAMLETMASCHINE. Das wurde dann so interpretiert: HamletMaschine = H. M. = Heiner Müller. Diese Auffassung habe ich mit Sorgfalt verbreitet⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ Hauschild (2001:348).

⁴⁵⁵ *op. cit.* p. 348.

⁴⁵⁶ *op. cit.* p. 354.

⁴⁵⁷ *GI 1* p. 115. En su autobiografía, Müller nos ofrece otra versión: “Ich hatte keinen Titel für den Text. Es gab einen Plan von Betty Weber, die Germanistin aus Texas, bei Suhrkamp in einem Band meine Versuche mit und an Shakespeare herauszugeben. Da mußten wir einen Titel finden, und durch Andy Warhol kam ich auf ‘Shakespeare-Factory’. Das brachte mich wiederum auf die ‘Junggesellenmaschine’ von Duchamp, und auf ‘Hamletmaschine’ als Stücktitel. Das Suhrkamp-Projekt scheiterte daran, daß ich unbedingt das Ulrike-Meinhof-Foto nach der Strick-Abnahme darin haben wollte. Da sagte Unseld: »Das geht nicht, das kann in meinem Verlag nicht erscheinen.« Für mich war das ein Ehrenpunkt. Darum ist es bei Suhrkamp nicht erschienen”. *KoS* p. 295. En la “Factory” de Andy Warhol se daban cita actores, cantantes y “artistas” de los 60. Véase sobre la biografía de Warhol: Posada (2001:60-67).

Expondremos, a continuación, las puestas en escena⁴⁵⁸ más destacadas de la obra, y la obligada mención al director teatral norteamericano Robert Wilson, cuyo trabajo en común fue muy fructífero. El deseo de Heiner Müller, en 1977, de escenificar *Die Hamletmaschine* junto con *Hamlet* en un programa doble a cargo de Benno Besson en la *Volksbühne*, no se vería cumplido hasta que él mismo lo realizase en 1990. En 1978 se hizo una versión en la radio, en el "Süddeutsche Rundfunk", dirigida por el autor y Harun Farocki. La obra también puede oírse en soporte CD, en una grabación realizada en 1990. Heiner Müller, que se hace cargo de las acotaciones, trabajó junto a Blixa Bargeld, que puso voz a Hamlet. Bargeld es miembro del grupo de música alemán *Einstürzende Neubauten*, encargado de componer la música para esta ocasión⁴⁵⁹.

El estreno alemán de *Die Hamletmaschine* se iba a realizar en Colonia en 1978, a cargo de Volker Geissler⁴⁶⁰:

Die deutsche Erstaufführung an den Kölner Kammerspielen 1978 wird zwei Wochen vor dem angekündigten Premierentermin (28. Juni) abgesetzt. Der Regisseur, Volker Geissler, scheitert an mangelnder Unterstützung durch Intendanz, Dramaturgie und Ensemble: »Meine Konzeption basierte auf zu wenig Autorität beim Inszenieren«⁴⁶¹.

El estreno tendría lugar fuera del territorio alemán, en Bruselas, en noviembre de 1978, bajo la dirección de Marc Liebens. En Alemania se

⁴⁵⁸ Sobre las puestas en escena de Bruselas, Colonia, París, Viena y Nueva York, véase la tesis doctoral de Brenner (1994).

⁴⁵⁹ Véase Spencer (1999).

⁴⁶⁰ Véase Girshausen (1978:64-78).

⁴⁶¹ Hauschild (2001:353).

estrenaría por primera vez en la ciudad de Essen el 28 de abril de 1979, dirigida por Carsten Bodinus. En el mismo año se escenificaría también en París, y unos años después, en 1984, en Viena con el grupo *Theater Angelus Novus*⁴⁶². Comenta Hauschild que “im Wintersemester 1984/85, während einer Gastprofessur am Institut für angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, inszeniert Müller das Stück mit Studenten auf der Probebühne des Instituts”⁴⁶³. En 1986, Robert Wilson la escenificaría también con estudiantes en la Universidad de Columbia en Nueva York. Para Müller ésta fue “the best production ever”⁴⁶⁴ que se había hecho de *Die Hamletmaschine*. En el mismo año y con el mismo director se hizo otra puesta en escena en el teatro *Thalia* de Hamburgo⁴⁶⁵, pero con actores alemanes. En España se estrenó, asimismo en 1986, por la *Compañía Espacio Cero* en Madrid; y en 1987 hubo otra representación por *Almeida Theatre*, dirigida de nuevo por Bob Wilson⁴⁶⁶. En 1992 se representó en Tokio con la dirección de Josef Szeiler y Aziza Haas⁴⁶⁷. Y, para finalizar, mencionaremos la monumental puesta en escena realizada por el mismo Heiner Müller el 24 de marzo de 1990 en el *Deutsches Theater* de Berlín, con el título *Hamlet/Maschine*. “Dieser Hamlet

⁴⁶² Véase Storch (1988:74-76).

⁴⁶³ Hauschild (2001:353).

⁴⁶⁴ Brenner (1994:498).

⁴⁶⁵ Véase por ejemplo Rischbieter (1986) o Kahle (1986) en la sección de prensa.

⁴⁶⁶ Cfr. el número 221 de la revista de teatro *Primer Acto* (Riechmann et al.:1987), que dedica un apartado especial a Heiner Müller. Sobre las escenificaciones que mencionamos, véase p. 78. La representación a cargo de este teatro pudo verse asimismo en Londres en 1987, cfr. Zurbrugg (1988).

⁴⁶⁷ Sobre la historia de esta representación, véase Haas (1996).

ist die DDR-Aufführung par excellence geworden"⁴⁶⁸. Desde luego el momento político y social era el apropiado para mostrar sobre el escenario una Europa en ruinas y un intelectual que no sabe cómo actuar, situado entre un mundo que se derrumba y otro nuevo que surge.

A continuación, tratemos brevemente la colaboración entre dos grandes monstruos del teatro: Heiner Müller y Bob Wilson. Para comenzar, podríamos decir que este "matrimonio de conveniencia"⁴⁶⁹ se ha convertido ya en leyenda entre los germanistas, puesto que no hay consenso sobre el primer encuentro entre ambos. Müller indica en su autobiografía que se conocieron a principios de los 80, cuando Wilson representaba *Death, Destruction and Detroit* en la *Schaubühne* de Berlín y Müller asistió a uno de los ensayos: "Wir haben kaum miteinander gesprochen"⁴⁷⁰. Después recibió una carta de Wilson, proponiéndole escribir la parte alemana para *CIVIL warS*⁴⁷¹, que se representaría en Colonia en 1984. Müller aceptó. Luego fueron presentados oficialmente, según Müller, en esta misma ciudad, en la que Wilson representaba *Man in the*

⁴⁶⁸ Hamburger (1991:162). Remitimos al lector asimismo a los correspondientes artículos de prensa, y a los siguientes artículos especializados, que tratan esta puesta en escena: Höfele (1992), Linzer & Ullrich (1993), Hamburger (1994), Hortmann (1994), Ullrich (1994), Kranz (1995), Sucher (1995) y Barnett (1995)

⁴⁶⁹ "Afro-American Müller-critic, William Pleasant, has called the collaboration a 'marriage of convenience' which – knowingly or unknowingly – was effected to cover over the dead-end and elitism of white Euro-American avant-gardism". Brenner (1994:502).

⁴⁷⁰ KoS p. 327.

⁴⁷¹ Sobre el trabajo de Wilson en general, véase Armstrong (1988) y, sobre este trabajo en concreto, Fischer-Lichte (1986).

*raincoat*⁴⁷². Ésta es la versión de los hechos que la mayoría acepta. Sin embargo, en la recién publicada biografía del autor, Hauschild señala que Wilson y Müller se conocieron en 1977 en California, y que la carta le fue enviada a Müller después de la producción de *Man in the raincoat*⁴⁷³. Sea como fuere, ambos comenzaron su relación laboral con *CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, cuyo estreno fue, como dijimos, en Colonia, pero que posteriormente se representó durante los Juegos Olímpicos de 1984 en Los Ángeles. Cuenta Müller que se encontraron una vez en Rotterdam, y ambos llegaron a la conclusión: “we are so different”⁴⁷⁴. No obstante, a pesar de las diferencias, el punto de intersección entre los dos es su rechazo a las interpretaciones:

Yet for all these differences a remarkable artistic bond and friendship developed between the two men, who found they shared a number of complementary views about the theatre, chief among them an abhorrence of interpretation and fixed meanings. (...)

Rather than imposing their own meanings on an audience, both men believe in giving the individual spectator virtual free play with the materials put before him⁴⁷⁵.

⁴⁷² Según Shyer (1989:119), los recuerdos de Heiner Müller de este “primer” encuentro son vagos, puesto que posteriormente dijo sobre esto: “I was drunk, he was stoned”.

⁴⁷³ Véase Hauschild (2001:391-392).

⁴⁷⁴ *KoS* p. 330.

⁴⁷⁵ Shyer (1989:117 y 122). Bob Wilson, durante un coloquio, contestó de forma categórica a una señora que insistía en obtener explicaciones sobre la interpretación de sus espectáculos: “Ich möchte meine Arbeit nicht interpretieren, ich möchte Heiner Müllers Arbeit nicht interpretieren, das ist nicht unsere Verpflichtung. Es ist die Verantwortung des Publikums zu interpretieren. Wir interpretieren nicht”. En: Storch (1988:66). En su reciente visita a Valencia, el 1 de junio de 2001, motivada por el estreno de su última obra *Russian madness*, el director teatral volvió a insistir en este punto: la interpretación es exclusiva del público. Por otra parte, Hauschild (2001:392) ha encontrado otro punto de conexión entre ambos: las drogas y el alcohol: “Wie Wilson, von dem er gelegentlich eine Prise Kokain annimmt, interessieren ihn Drogen wegen der Entgrenzung der Wahrnehmung. (...) Außerdem besitzen beide eine enorme

Müller fue el primer escritor con el que trabajó Wilson. Podríamos resumir su colaboración en un intercambio de palabras e imágenes. El teatro de Bob Wilson es definido precisamente como “teatro de imágenes”, que se nutre de la televisión, el cine, anuncios, comics, alta tecnología y música popular. Wilson aboga por una democracia de todos los ingredientes que conforman la puesta en escena, es decir, el texto tendría la misma importancia que la luz o el sonido: “Das Wesentliche an Wilsons Theater ist die Trennung der Elemente, ein Traum von Brecht”⁴⁷⁶. Debe ser esta la razón para que pida a los actores que reciten el texto como si se tratase de una lista de la compra. Así, le resultó mucho más fácil trabajar con los estudiantes americanos que con los actores profesionales alemanes. Wilson alabó también la ingenuidad política de sus actores no profesionales americanos, y criticó a los alemanes, que innecesariamente sobrecargaban el texto de “pathos” y significado.

Die ‘Hamletmaschine’ 1986 in New York war strenger, präziser als in Hamburg, weil die Studenten in New York einen härteren Arbeitsmarkt vor sich haben. Die sind disziplinierter und kommen nicht auf die Idee, daß sie Persönlichkeiten sind. Aber jeder Schauspieler in Hamburg ist eine Persönlichkeit. Dadurch gibt es Unreinheiten, das Private verwischt die Kontur. Das ist Wilsons Problem mit westdeutschen Schauspielern⁴⁷⁷.

Trinkfestigkeit: *Wir haben natürlich auch viel gesoffen. Während der Proben, nach den Proben, vor den Proben*”.

⁴⁷⁶ KoS p. 331.

⁴⁷⁷ *op. cit.* p. 334.

La representación de Nueva York es la que más gustaba a Müller de cuantas se habían hecho de *Die Hamletmaschine*. Podemos decir, que Müller con su texto, y Bob Wilson con su particular puesta en escena han institucionalizado todo un clásico moderno⁴⁷⁸.

Wilson utilizó el texto de Müller *Bildbeschreibung* en 1986 para su puesta en escena de *Alcestis*; llevó a escena la obra *Quartett* en 1987 y anteriormente había usado otro texto de Müller para su proyecto *Medea*. Después la colaboración para *DD&D II* no tuvo lugar: "Müller will für Wilsons Bilder-Theater kein Text gelingen"⁴⁷⁹. Por último, a pesar del bloqueo que sufría, Müller contribuyó con un texto al proyecto *Forest* en 1988. La influencia entre ambos fue mutua y muy fructífera. Se dice que en las últimas puestas en escena de Müller: en la mencionada *Hamlet/Maschine* y en *Tristan und Isolde* en Bayreuth (1993), pueden observarse influencias de la estética wilsoniana. Y, Wilson, por su parte, amplió el uso del texto escrito en sus escenificaciones. El idilio fue corto, pero ha dado mucho que hablar, al menos en los círculos teatrales y de la germanística. El actor Samuel Zach, con el que Müller trabajó en el marco de *Theater Angelus Novus*, cuenta que Müller dijo que ya no trabajaba más con Wilson "because there's nothing more that I could learn from

⁴⁷⁸ En su artículo, Douglas Nash (1989) se pregunta si *Die Hamletmaschine* está destinada a ser un "commodity" como Warhol, Bowie o The Clash, y perder, así, su perfil crítico. La respuesta que da es afirmativa, basándose precisamente en la escenificación de Wilson. Según Nash, *Hamletmaschine* y la MTV, "the critic and the establishment", comparten el mismo modo de representación.

⁴⁷⁹ Hauschild (2001:394).

him"⁴⁸⁰. Nos gustaría cerrar este apartado dedicado a estos dos hombres tan singulares con palabras de Ann-Christin Rommen, ayudante de Wilson en *Alcestis* y *Hamletmaschine*, que describe la relación que existía entre ambos de forma precisa, y nos ofrece asimismo un retrato de nuestro autor:

Heiner has this great reputation but when you meet him he's very simple and friendly and has a very gentle manner. He's very respectful with other people's thoughts, he never gives you the feeling that he knows more than you do. He sits and watches and when he talks or proposes something he's always very quiet – and Bob needs that, someone who doesn't disturb him in seeing and listening. He's also very deep. You ask him anything and he tells you something about it. He's really a scholar and I think Bob is very attracted to scholars who are giving their knowledge away. Heiner also thinks of Bob as somehow a genius. And they both deal in fantasies. Bob can draw them and Heiner can write them⁴⁸¹.

7.2.2. Estructura y transcontextualización de algunos personajes shakespearianos

Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, HAMLETMASCHINE, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören. Die deutsche Geschichte war eine andere Obsession, und ich habe versucht, diese Obsession zu zerstören, diesen ganzen Komplex. Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig. (GI 1 p. 102)

⁴⁸⁰ Citado en Brenner (1994:502-503).

⁴⁸¹ Citado en Shyer (1989:132).

En primer lugar diremos que en *Die Hamletmaschine* Dinamarca ha sido sustituida por la RDA. Ahora los protagonistas absolutos son Hamlet y Ofelia, quedando los demás relegados a un segundo plano. Müller pone de relieve en su obra la temática del intelectual que vive en una lucha constante entre sus ideas de izquierdas y la tradición, además de la sexualidad y la política. *Die Hamletmaschine* está dividida en cinco⁴⁸² actos o cuadros. En el primero y cuarto Hamlet es el protagonista, y el segundo y quinto están reservados a Ofelia, aunque Hamlet también está presente. Ambos protagonistas se encuentran en el tercer cuadro, que es, por cierto, el único en el que se establece un mini-diálogo. En los otros cuatro sólo encontramos monólogos. Müller comenta al respecto:

Was ich schon in Bulgarien gemerkt hatte, war die Unmöglichkeit, mit dem Stoff zu Dialogen zu kommen, den Stoff in die Welt des sogenannten real existierenden Sozialismus-Stalinismus zu transportieren. Es gab da keine Dialoge mehr. Ich habe immer wieder zu Dialogen angesetzt, es ging nicht, es gab keinen Dialog, nur noch monologische Blöcke, und das Ganze schrumpfte dann zu diesem Text⁴⁸³.

Cada acto tiene un título; así, el primero: "FAMILIENALBUM", el segundo: "DAS EUROPA DER FRAU", el tercero: "SCHERZO", el cuarto: "PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND" y, por último, el quinto: "WILDHARREND/IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG/JAHRTAUSENDE". Cada acto-cuadro es un microcosmos que funciona en sí mismo, pero que a la

⁴⁸² "Sie können den Text der HAMLETMASCHINE als fünftaktiges Stück lesen, ganz klassisch in der Dramaturgie. Jedes Stück ist, wenn es theaterwirksam ist, nichts anderes als die Beschreibung einer Orgasmuskurve. (...)". *Gl 1* p.113.

⁴⁸³ *KoS* p. 294.

vez forma parte de un todo que es *Die Hamletmaschine*. Para esta parodia de la obra de Shakespeare, Müller no sólo se sirve del original, sino que utiliza otros muchos intertextos, además de a sí mismo, para transcontextualizar los personajes shakespearianos. Comenzaremos ahora el recorrido por esta máquina de la mano de sus protagonistas, para intentar mostrar al lector los mecanismos que la componen, aunque debemos advertir que algunos permanecerán ocultos.

Hamlet nos presenta en el acto primero: FAMILIENALBUM (HM 89-91)⁴⁸⁴ a su círculo de familiares y amigos. El álbum de fotos de la familia enmarca la escena en el contexto de la tradición y nos muestra reliquias de la obra de Shakespeare, que con el paso del tiempo han sido transcontextualizadas. Es precisamente en este acto en el que la presencia del texto original es mayor. Según Girshausen⁴⁸⁵ este acto puede dividirse en cinco escenas: 1. entierro; 2. encuentro de Hamlet con el espectro de su padre; 3. encuentro de Hamlet con Horacio/Polonio; 4. encuentro de Hamlet con Ofelia; y 5. encuentro de Hamlet con su madre. Hamlet se presenta como: "Ich war Hamlet" (HM 89). Utiliza el pasado desde el principio para ubicarse en un tiempo anterior y lograr un efecto de distanciamiento con los recuerdos que

⁴⁸⁴ Las citas de la obra proceden de Müller (1991): *Mauser*, de la editorial Rotbuch. Entre paréntesis encontrará el lector las iniciales de la obra, HM, seguido del número de página correspondiente.

⁴⁸⁵ Girshausen (1978:10 y12).

expone: "Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA⁴⁸⁶, im Rücken die Ruinen von Europa" (HM 89). A Hamlet sólo le queda una expresión minimalista del lenguaje, un monólogo consigo mismo que se traduce en negación de la comunicación. También el personaje original se negaba a comunicarse con Polonio en su famosa intervención: "words, words, words" (II ii, 193).

El entierro en *Die Hamletmaschine* nos sitúa temporalmente antes del drama shakespeariano. "(...) im Stehschritt hinter dem Sarg des Hohen Kadavers die Räte" (HM 89), aquí se alude indirectamente a la realidad de la antigua RDA: a la policía y a los consejeros del gobierno socialista soviético. En definitiva, alusión y crítica al régimen absolutista totalitario. Según Raddatz: "Der Tod, als staatliche Zeremonie, garantiert gleichsam die Kontinuität der Institution Staat, (...)"⁴⁸⁷. El Hamlet de Müller ya no tiene ninguna duda, sabe cómo termina su tragedia y por ello su valoración de los personajes es explícitamente negativa. Se refiere al nuevo matrimonio como: "Mörder und Witwe ein Paar" (HM 89). El recuerdo de su padre tampoco ha permanecido intacto con el tiempo. Variando el pasaje del original: "He was a man, take him for all in all" (I ii, 187), por "ER WAR EIN MANN NAHM ALLES NUR VON

⁴⁸⁶ Este "blabla" aparece también en su obra *Der Bau*: "Das erinnert mich an einen Kriminalfall aus der Bibel. Der Turmbau. Fragment geblieben durch Mangel an Kooperation. Der Bauherr, Nebukadnezar oder ich hab seinen Namen vergessen, wurde mit einer eigenen Sprache bestraft. Er konnte nur noch mit sich selber reden, blubblubb und blabla. Das ist der Formalismus". Müller (1994b:129). Así, Müller haría referencia a que Hamlet sólo puede hablar consigo mismo en forma de monólogo, por el aislamiento en que vive sumido por su condición de intelectual.

⁴⁸⁷ Raddatz (1991:169).

ALLEN" (HM 89), la duda que sutilmente introducía Shakespeare, es ahora un veredicto claro que perfila al viejo rey Hamlet como ladrón y egoísta. Después Müller parece haber tomado al pie de la letra la metáfora del Hamlet shakespeariano sobre la rapidez con que la boda sucedió al funeral: "The funeral baked meats / Did coldly furnish forth the marriage tables" (I ii, 180-181), puesto que Hamlet reparte, en *Hamletmaschine*, el cuerpo de su padre entre las personas que están alrededor, que Hamlet califica como "Elendgestalten". "FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN" (HM 89). Ésta es una variación del dicho alemán: "gleich und gleich gesellt sich gern", que en su forma original no parece adecuado en esta situación, pues se trata de la carne del opresor, y la diferencia de status opresor-oprimidos es obvia. En cambio, sí funciona con el cambio que introduce Müller, ya que la muerte lo convierte en carne simplemente, por muy real y poderoso que el personaje fuera en vida. Una vez desaparecido el cadáver, la nueva pareja no reprime sus instintos más básicos: "auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH DIR HINAUFHELFFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA" (HM 89). La relación entre Claudio y Gertrud ha sido reducida al plano puramente sexual, que era por cierto lo que obsesionaba al espectro y a Hamlet en el original. A continuación Hamlet en un acto desesperado por comunicarse, sólo puede recurrir a una retahíla de citas y reminiscencias que toma prestadas de otras obras de la literatura, fundamentalmente shakespeariana:

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW

RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING

KING

OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO

THEE

WIE EINEN BUCKEL SCHLEPP ICH MEIN

SCHWERES GEHIRN

ZWEITER CLOWN IM KOMMUNISTISCHEN

FRÜHLING

SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE

LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT

THE MOON (HM 89-90).

Hamlet pide una causa para la aflicción, que le mueva a actuar, y quizá sea la situación mundial "the whole globe" la que le proporcione un sufrimiento real, o el conjunto de todas las obras dramáticas, si interpretamos que "Globe" es una alusión al teatro en el que representaba Shakespeare. O ambas, haciéndose eco de las injusticias tanto en el plano real como en el teatral. Se identifica con Ricardo III, cuyo móvil para matar es la venganza y la ambición de poder sin límites; aunque para Hamlet sería más acertado: "THE KINGKILLING PRINCE". Hamlet se siente culpable por estar entre los opresores y utiliza una línea de T. S. Eliot para expresar este sentimiento: "O my people what have I done unto thee"⁴⁸⁸. Las siguientes citas proceden, ligeramente modificadas, de la obra *Der Bau* del propio Müller: "Hamlet in Leuna, Hans Wurst auf dem Bau, / Zweiter Clown im kommunistischen

⁴⁸⁸ Esta línea aparece repetida tres veces como estribillo en el quinto canto del poema "Ash-Wednesday". Eliot (1991:102-103).

Frühling. Mein Kopf ist mein Buckel"⁴⁸⁹. La joroba es ciertamente una deformidad, una pesada carga, y sin embargo, es también la única posibilidad de supervivencia para el intelectual en un sistema seco y baldío, a la manera de T. S. Eliot en *The Wasteland*. Su cerebro es el único oasis dentro de estado perpetuador de lo establecido. Al final de la obra, Hamlet transforma su oasis en una cicatriz para no seguir sufriendo. El segundo clown puede hacer referencia al segundo enterrador shakespeariano, el que se marcha a por un licor para su compañero, pero no vuelve. Hamlet adoptaría así un papel pasivo en la primavera comunista, haciendo lo que se le ordena sin cuestionárselo, y alejándose de la acción. Las últimas citas proceden del original y han sido asimismo modificadas por Müller. En el original, Marcelo comentaba que algo olía a podrido en Dinamarca (I iv, 90); aquí Müller reformula Dinamarca por el estado de la esperanza, es decir, esa RDA utópica, que no tardaría en convertirse en una dictadura, haciendo brotar un sentimiento melancólico entre sus intelectuales⁴⁹⁰. Finalmente, en Shakespeare leíamos: "But I will delve one yard below their mines / And blow them at the moon" (III iv, 206-207), cuando Hamlet se refería a que superaría en astucia a Rosencrantz y Guildenstern. Müller cambia el pronombre personal en plural por el femenino "her", refiriéndose posiblemente a la esperanza, que en alemán es también femenina, y quiere hacerla estallar en la luna porque en esa tierra de opresores no hay lugar para ella. En resumen, Hamlet/Müller ha recurrido a los resortes de la creación

⁴⁸⁹ Müller (1994b:92).

literaria como único medio de expresión, recuerdos adulterados en forma de citas. Hamlet intenta huir, por otra parte, del presente inmediato refugiándose en el mundo de los recuerdos. Pero el espectro de su padre, con un hacha en la cabeza, clama venganza y obliga al hijo a seguir con el papel que le ha sido encomendado por el estado caduco y fosilizado en el que vive. Otra vía de escape es la negación de su propio nacimiento: "Ich wollte meine Mutter hätte eines [ein Loch] zu wenig gehabt, als du im Fleisch warst: ich wäre mir erspart geblieben. Man sollte die Weiber zunähn, eine Welt ohne Mütter" (HM 90), como hiciera también el original (I v, 190-191 y III i, 123-124), aunque de forma más virulenta aquí. En su encuentro con el espectro, Hamlet, conocedor del mensaje de éste, lo trata de forma altanera: "Was willst von mir. Hast du an einem Staatsbegräbnis nicht genug. Alter Schnorrer. Hast du kein Blut an den Schuh. Was geht mich deine Leiche an. (...) Worauf wartest du. Die Hähne sind geschlachtet. Der Morgen findet nicht mehr statt" (HM 90). Hamlet intenta convencer al fantasma de lo inútil que resulta la venganza para seguir perpetuando la tradición. No tiene sentido la aparición del espectro porque el gallo que anunciaba el alba y su vuelta al mundo fantástico está muerto, y ya no existe el mañana para que Hamlet pueda llevar a cabo la tarea encomendada. Hamlet se muestra reticente a actuar, se niega a continuar matando simplemente porque sea costumbre, y esa costumbre es la que sostiene al mundo en el que vive:

⁴⁹⁰ Véase el artículo de Emmerich (1991) sobre este tema.

SOLL ICH
 WEILS BRAUCH IST EIN STÜCK EISEN
 STECKEN IN
 DAS NÄCHSTE FLEISCH ODER INS
 ÜBERNÄCHSTE
 MICH DRAN ZU HALTEN WEIL DIE WELT
 SICH DREHT
 HERR BRICH MIR DAS GENICK IM STURZ VON
 EINER
 BIERBANK⁴⁹¹ (HM 90).

El siguiente encuentro de Hamlet es con Horacio, "Mitwisser meiner Gedanken"; su fiel amigo en el original. Este personaje entra como tal y sale como Polonio⁴⁹². Ha llegado tarde para su papel y Hamlet, maestro de ceremonias, le ofrece el papel del padre de Ofelia. Hamlet se pregunta por qué Horacio puede ser su amigo, si le conoce y sabe que tendrá que hacer de asesino. Así, otorgándole el otro papel, Horacio pasa a engrosar el bando de los opresores. Este Hamlet que parecía dudar de la pretendida lealtad de un amigo impuesto por Shakespeare, cree reconocerle ahora de verdad: "Ich wußte, daß

⁴⁹¹ Según Girshausen (1978:10) esta última parte procede de la obra *Die Bauern* de Müller y corresponde a un pasaje del monólogo de Fondrak. Desgraciadamente no hemos podido localizarlo en la edición con la que contamos (Rotbuch, 1994c:19-111). En cualquier caso, Fondrak vendería su alma por una cerveza, por lo que perfectamente podría haberlo dicho este personaje. Girshausen (*Ibid.*) comenta sobre las dos citas, vistas hasta ahora, procedentes de obras de Müller lo siguiente: "Der Zusammenhang mit der Realität der sozialistischen Aufbaujahre, die Müller in seinen früheren Gegenwartsstücken beschreibt, wird schließlich als kritische Bezugnahme deutlich: "something is rotten" auch im Zeitalter der (sozialistischen) Hoffnung".

⁴⁹² Eke (1989:84) interpreta que los dos personajes sean fundidos en uno por Hamlet del siguiente modo: "Kritisiert wird dabei mit der Verschmelzung der Rollen des integren und in seinen Leidenschaften Stoikers Horatio und des geschwätzig und intriganten Staatsbeamten Polonius die moralische Ubiquität des Rollenspielers Horatio, den schon Charles Marowitz als 'the most obnoxious Yes-man in the Shakespearian canon' verdächtigt hatte. Horatio als Verkörperung des opportunistischen Intellektuellen, der in jeder Rolle funktioniert - (...)".

du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet. Dänemark ist ein Gefängnis, zwischen uns wächst eine Wand. Sieh was aus der Wand wächst. Exit Polonius" (HM 90-91). "Dinamarca es una prisión" ya lo había exclamado el personaje del original (II ii, 243). Ahora Müller identifica este país con la antigua RDA, y la pared se convierte en un símbolo del muro de Berlín, línea divisoria entre los países comunistas y capitalistas. Podemos llegar incluso más lejos e interpretar la pared como signo de división interna de la RDA, que separaba a los privilegiados de los que lo eran menos. La pared puede significar asimismo el tapiz que aparecía en *Hamlet*, tras el cual se escondía Polonio para espiar la conversación entre Hamlet y Gertrud (III iv). Así, Hamlet aquí también mataría a Polonio⁴⁹³. Lo que apoya esta versión de los hechos es que justamente después se produce el encuentro entre Hamlet y su madre, al final del cual Hamlet quiere deshacerse de un cadáver⁴⁹⁴: "Ich will die Leiche in den Abtritt stopfen, daß der Palast erstickt in königlicher Scheiße" (HM 91). Cabría señalar asimismo que Hamlet no sólo mata a Polonio, sino también a Horacio, puesto que había adoptado el papel del anterior.

El encuentro con su madre comienza con una ligera variación de una cita de *Hamlet*: "Good Hamlet, cast thy nightly colour off, / And let thine eye look like a friend on Denmark" (I ii, 68-69). Con el paso del tiempo parece que Gertrud ha olvidado su papel y Hamlet le apunta: "Ich souffliere WASCH DIR

⁴⁹³ Tesis que defiende Teraoka (1985:93).

⁴⁹⁴ Recordemos el original: "I'll lug the guts into the neighbour room" (III iv, 210), refiriéndose Hamlet con desprecio a Polonio mencionando sus "tripas".

DEN MORD AUS DEM GESICHT MEIN PRINZ/UND MACH DEM NEUEN DÄNMARK SCHÖNE AUGEN"⁴⁹⁵ (HM 91). Müller ha transformado la noche del semblante en crimen. Hamlet acaba de matar a Polonio y la expresión es la adecuada, pues Hamlet sigue fiel a la tradición literaria. Después, debido a que Hamlet no puede hacer desaparecer su propio nacimiento, encuentra una vía alternativa violando a su madre. Intenta, así, invertir el proceso y volver al vientre materno; sin embargo, logra el efecto contrario, pues violando a su madre se convierte también en padre preservando la continuidad familiar. El incesto está presente de forma sutil en el texto shakespeariano, pues sabemos que Hamlet ama a su madre y utiliza la violencia cuando se encuentran en la estancia de ésta. Müller lleva esta situación al extremo con la violación y le da mayor inmediatez al utilizar repetidamente el adverbio "jetzt". Hamlet ha pasado del pasado de la narración al presente de la acción, pero se trata de una acción de marcado carácter violento contra la mujer.

Para cerrar el acto primero, Hamlet expresa el deseo de comerse el corazón de Ofelia, que, como veremos, es un reloj que ella desentierra de su pecho para instaurar el nuevo calendario de la revolución. Quizá Hamlet en un débil intento de lucha contra la sociedad dominante, quiera ayudar a Ofelia a liberarse del yugo, pues su corazón marca las horas de los opresores. Hamlet hace acto de presencia en el acto segundo, y observa la revuelta de Ofelia para liberarse de la opresión que sufre por su condición de mujer.

⁴⁹⁵ Esta cita aparece también en *Der Bau* (1994b:94).

En el acto tercero: SCHERZO⁴⁹⁶, Hamlet se encuentra con Ofelia y con Horacio. Se trata de un acto oscuro, en el que abundan las transformaciones e identificaciones de personajes: Hamlet como prostituta, Claudio es Hamlet padre y Horacio es un ángel. A continuación analizaremos el encuentro entre Hamlet y Horacio –el encuentro entre Hamlet y Ofelia lo veremos en el apartado dedicado a ésta. Horacio es ahora un ángel, con una particularidad: “Ein Engel, das Gesicht im Nacken: Horatio. Tanzt mit Hamlet” (HM 92). Horacio como “Angelus Novus”, pero con la cabeza en la nuca. Walter Benjamin⁴⁹⁷ describió el cuadro de Paul Klee, pintado en 1920, en la número 9 de sus *Tesis de la filosofía de la Historia* de la siguiente manera:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ En música: “movimiento de carácter vivo y gracioso”. Moliner (1999:1038).

⁴⁹⁷ Cfr. Warner (1996:144-145), Held (1995:224-227), el excursus que dedica Raddatz a las imágenes de ángeles(1991:174-184) o el artículo de Kafitz (1998) sobre ángeles en textos de Heiner Müller.

⁴⁹⁸ Benjamin (1973:183). El texto fue escrito en el año 1940.

Siguiendo la descripción, Horacio con la cara en la nuca, miraría hacia el futuro, hacia la progresión histórica sin posible redención. Hamlet en el acto primero también miraba hacia el oleaje, dando la espalda a las ruinas de Europa. Horacio es otro perpetuador de lo tradicional que no luchará por instaurar un cambio.

Las voces que proceden del ataúd en el que se introdujeron anteriormente Ofelia y Claudio/Hamlet padre dicen a Hamlet: "Was du getötet hast sollst du auch lieben" (HM 92). Estas voces en su mensaje, cuyo contenido podríamos definir como kármico, exhortan a Hamlet a unirse con Horacio/Polonio, al que había dado muerte en el acto primero. Así, Hamlet y Horacio bailan frenéticamente, hasta que aparece una Madonna con cáncer de pecho⁴⁹⁹, símbolo de la "utopía deforme"⁵⁰⁰: "Within this context the holy mother figure of the Madonna with breast cancer, (...), represents a radical renunciation of the divine plan of the father. Like Ophelia in Scene 5 who turns the milk of her breasts to poison, the cancerous Madonna halts the sacred teleological progression of history"⁵⁰¹. Horacio abre un paraguas para proteger a ambos del cáncer que "brilla como un sol". El paraguas como medio de

⁴⁹⁹ Alusión a la obra de Antonin Artaud *La Jet de la Sang* de 1925, en la que una madre sin pecho levanta su falda para mostrar un nido de escorpiones en su vagina. Teraoka (1985:117). Artaud (1896-1948). "French actor, writer, and theatre director, influenced by Surrealism. (...), his concept of the Theatre of Cruelty, intended to release feelings usually repressed in the unconscious, (...). Declared insane 1936, Artaud was confined in an asylum". Hutchinson (1994:29). Sobre Artaud y el surrealismo, véase Fock (1988). Y sobre Müller y Artaud, cfr. Kalb (1998:104-126).

⁵⁰⁰ Eke (1989:92).

⁵⁰¹ Teraoka (1985:117).

adaptable a cualquier estado totalitario, aunque lo hayamos definido más cercano a la realidad concreta de la antigua RDA. A diferencia con el primero, el acto cuarto nos remite a un acontecimiento histórico concreto: la revuelta húngara del 56, además de a otros sucesos, que veremos en su momento. El acto 4 pertenece en su totalidad a Hamlet, la única alusión a Ofelia es que la acción se desarrolla en el locus destruido por ella en el acto segundo. Además la acotación señala la presencia de una armadura vacía con un hacha en el yelmo, lo que representa al padre de Hamlet. Así, el espacio físico donde tuvo lugar la revuelta de Ofelia, es ocupado por el espíritu caduco del continuum histórico, que llegará a su punto culminante cuando Hamlet finalmente se introduzca en la armadura vacía. En cuanto al título, la segunda parte nos remite a la obra de teatro *La batalla por Moscú* de Johannes R. Becher (1891-1958), poeta expresionista y primer ministro de cultura de la antigua RDA⁵⁰². La primera parte es un juego de palabras con el nombre de la ciudad de Budapest. Esta ciudad fue oficialmente creada en 1873, por la unión de tres antiguas ciudades: Buda, Obuda y Pest. Buda está en la orilla oeste del Danubio y Pest en la orilla este. Pest es la parte industrial, el núcleo de la ciudad nueva y Buda es la parte donde se encuentran todos los edificios y monumentos arquitectónicos del pasado, en definitiva, la parte burguesa. Comenzarían, pues, aquí las alusiones a la revolución de octubre: Pest in Buda podría interpretarse como que la parte industrial trabajadora empieza su revuelta en Buda, zona burguesa; los

⁵⁰² Riechmann (1990:177).

oprimidos se levantan contra los opresores. Buda traducido al alemán significa "Ofen", es decir, estufa⁵⁰³. "Der Ofen blakt im friedlosen Oktober", podría leerse como Buda, la parte burguesa, humea en el octubre revolucionario. A continuación encontramos más citas literarias que nos emplazan asimismo en el contexto de la revolución: "A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST / TIME / JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR / A REVOLUTION" (HM 93). Esta cita procede, ligeramente modificada, de *The Journey of the Magi* de T. S. Eliot: "A bad coming we had of it, / Just the worst time of the year / For a journey, and such a long journey"⁵⁰⁴. En cualquier caso, no es el momento adecuado ni para el viaje de los reyes magos ni para la revolución, el resfriado, posible alusión a la crisis del canal del Suez⁵⁰⁵, lo indica. Hamlet introduce la revolución rusa y la húngara como material histórico, pero, sobre todo, a partir de la cita de T. S. Eliot, el marco histórico se transforma en un recuerdo lírico de acontecimientos concretos, que se completa con la alusión a la novela de Pasternak⁵⁰⁶ *Doktor Zhivago*, del año 1957, en la que se relata asimismo el octubre

⁵⁰³ Lehmann y Schulz en Schulz (1980:152).

⁵⁰⁴ Eliot (1991:99-100).

⁵⁰⁵ Esta relación la establecieron Lehmann y Schulz en Schulz (1980:152). Desde finales de octubre hasta noviembre de 1956, Israel, Francia e Inglaterra lucharon contra Egipto para poder utilizar el canal del Suez. Gracias a la intervención de la ONU, en noviembre se firmó una tregua, y a finales de año las tropas de los países invasores abandonaban el canal. Hamlet se refiere a que es el peor tiempo para la revolución húngara, que tuvo lugar en los mismos meses, debido a que las potencias estaban enfrascadas en el conflicto mencionado y no respondieron al llamamiento de Imre Nagy a las Naciones Unidas para que reconocieran la neutralidad del país, ni a la última llamada de socorro de "Radio Budapest" justo antes de la invasión soviética. Informaciones extraídas de *Chronik des 20. Jahrhunderts* (1997) y de *Enciclopedia Encarta* (1998).

⁵⁰⁶ Boris L. Pasternak (1890-1960). Se le concedió el premio Nobel de literatura, que tuvo que rechazar al ser acusado de traidor por las autoridades soviéticas, ya que Pasternak no quería ser exiliado. Debido a la censura, este autor se vio obligado, para ganarse la vida, a traducir a grandes clásicos, como Shakespeare, Goethe y Verlaine. La novela *Doctor Zhivago* fue publicada

de la revolución rusa de 1917, y a la propia obra de Müller *Zement*. "Durch die Vorstädte Zement in Blüte geht / Doktor Schiwago weint / Um seine Wölfe / IM WINTER MANCHMAL KAMEN SIE INS DORF / ZERFLEISCHTEN EINEN BAUERN" (HM 93). En *Zement*, Dascha cuenta a su marido Tschumalow, que ha vuelto tras tres años de lucha, la historia de la ejecución de un oficial:

Und als er an der Wand stand, weinte er.
 Und willst du wissen, wem er nachgeweint hat.
 Den Wölfen, die in seinen Wäldern hausten.
 Im Winter manchmal kamen sie ins Dorf
 Zerrissen einen Bauern, sagte er
 Selber ein Wolf und heulte, bis er starb
 Um seine Wölfe⁵⁰⁷.

Dascha hace pues una comparación con la revolución pero de forma alegórica.

A continuación la acotación "*legt Maske und Kostüm ab*" introduce la renuncia de Hamlet a su papel: "Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr" (HM 93). Según Weber: "Hamlet erkennt die Kluft zwischen seinem theoretischen Anspruch und der Alltagspraxis"⁵⁰⁸. Este reconocimiento le imposibilita actuar y nos muestra qué hay bajo su disfraz: un actor que interpreta a un actor que interpreta el papel de Hamlet. Müller nos muestra la

por primera vez en 1957 en Italia, puesto que los editores soviéticos se negaron a publicarla por la crítica que en la obra se hace al comunismo de este país. El ambiente que recrea la novela es el de la sociedad soviética durante los años de la Revolución rusa. El protagonista es, como Hamlet, un intelectual, cuyas ideas chocan con las del régimen soviético. La novela y su autor fueron rehabilitados en la Unión Soviética en 1987, con la etapa de apertura rusa o "glasnost".
 Informaciones procedentes de *Enciclopedia Encarta* (1998).

⁵⁰⁷ Müller (1991^a:79).

⁵⁰⁸ En Girshausen (1978:90).

reacción de Hamlet/actor Hamlet ante la fracasada revolución húngara de octubre-noviembre de 1956, en la que la revuelta popular fue aplastada con sangre por las tropas soviéticas. La revolución surge como esperanza para los más oprimidos que luchan por instaurar un socialismo popular y no dictatorial. Pero la revuelta húngara no trajo el consiguiente desarrollo del socialismo, sino la restauración y afianzación de las viejas formas dominantes. Desilusionado por el curso real de la historia ve Hamlet que su drama ya no tiene lugar: "Mein Drama findet nicht mehr statt" (HM 93). Seguidamente, se colocan en el escenario un frigorífico y tres televisores, máximos exponentes del estado del bienestar, de una sociedad consumista y capitalista. Ahora la decoración es un monumento, "Versteinerung einer Hoffnung. Sein Name ist auswechselbar" (HM 93), tirado en el suelo, que representa a Stalin, aunque su nombre sea intercambiable, cuya muerte ocurrió en 1953. Tres años más tarde, en 1956, tuvo lugar la desestalinización, lo que nos lleva de nuevo a la revuelta húngara, durante la que el monumento a Stalin fue derribado por las masas, hecho que se convirtió en señal del levantamiento contra el sistema establecido. La población más pobre, las masas, viven sobre y dentro de las ruinas del pasado, a las que Hamlet daba su espalda en el acto primero: "Der Stein ist bewohnt. In den geräumigen Nasen- und Ohrlöchern, Haut- und Uniformfalten des zertrümmerten Standbilds haust die ärmere Bevölkerung der Metropole" (HM 93). El actor Hamlet nos presenta hechos históricos concretos que confluyen directamente en la revuelta, que es precisamente donde transcurriría el drama de Hamlet si éste todavía tuviese lugar. A partir de aquí Hamlet se expresa en

modo subjuntivo: "Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber"⁵⁰⁹ (HM 94). Este pasaje nos recuerda una declaración de Müller sobre su situación en Alemania: "Ich stehe gern mit je einem Bein auf beiden Seiten der Mauer. Das ist vielleicht eine schizophrene Position, aber mir scheint keine andere real genug"⁵¹⁰. El levantamiento comienza como un paseo y acaba en revuelta⁵¹¹. Ahora Hamlet se encuentra desdoblado entre la masa que lucha por la revolución y el soldado que aplasta la lucha. Según Weber, "Er sieht plötzlich die Unterdrückten, wie sie wirklich sind, (...)"⁵¹², y le sobreviene el asco. Weber apoya su tesis citando a Nietzsche (*Die geburt der Tragödie*), según el cual el reconocimiento de la situación asquea, en este caso al intelectual, que se ve incapaz de actuar, de cambiar la esencia de las cosas, pues encuentran irrisorio que se espere de ellos que ajusten un mundo que se ha salido de sus juntas. Literariamente desnudo, para huir de ese asco, el actor Hamlet se esconde tras los personajes de Macbeth y Raskolnikov⁵¹³, indirectamente también en Ricardo III: "Ein Königreich / Für einen Mörder" (HM 95), variación de "My kingdom for a horse"⁵¹⁴ (V iv, 7). Lo que movía a Hamlet en un principio, ira y odio hacia la sociedad dominante, se traslada al campo de la fantasía artística y la contemplación. Sin embargo, todos

⁵⁰⁹ Véase Streisand (1991).

⁵¹⁰ *GI 1* p. 85.

⁵¹¹ Raddatz encuentra aquí, además de alusiones a la revuelta húngara en las calles, una referencia a las protestas del 17 de junio de 1953 en Berlín.

⁵¹² En Girshausen (1978:90). Sobre Müller y Nietzsche, véase Domdey (1988) y (1998:46-66).

⁵¹³ Personaje creado por Fiódor Dostoievski en su novela *Crímen y castigo*, publicada en 1866 por capítulos en una revista, y al año siguiente como libro.

estos personajes matan por motivos individuales: ambición de poder, venganza, dinero, y no pueden inspirar un cambio social real. Después de tantas emociones vividas en la calle durante la revuelta, Hamlet dice: "Ich geh nach Hause" (HM 95). Hamlet se refugia en casa. Ofelia hará todo lo contrario, saldrá a la calle después de destruir la prisión que es su casa. El proceso de interiorización de Hamlet comienza, puesto que terminará por guarecerse en su cuerpo, convertido en máquina por voluntad propia.

Véamos a continuación una cita de Nietzsche que encontramos en *De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*, que escribió entre octubre y noviembre de 1873, estando ya muy enfermo:

(...) sólo hay una cosa la que hace que la felicidad sea felicidad: el poder olvidar, o dicho en términos más eruditos, la facultad de sentir de forma ahistórica todo el tiempo de su duración (...). Imaginad (...), un hombre que no posee ni la más mínima fuerza de olvidar y está condenado a percibir en todas partes un devenir; tal hombre ya no cree en su propio ser, ya no cree en sí, lo ve todo deshacerse en puntos que se han movido y se pierde en este flujo del devenir; por último, como el discípulo consecuente de Heráclito, apenas si osará mover un dedo. En toda acción hay un olvido (...). Un hombre que quisiera por entero, sentir solamente de forma histórica se parecerá a uno que estuviera obligado a prescindir del sueño o al animal que tuviera que subsistir exclusivamente a base del siempre renovado rumiar (...) es totalmente imposible vivir sin olvidar (...) hay un grado de insomnio, de rumiar, de sentido histórico, en que se resiente y finalmente sucumbe lo vivo, ya se trate de hombre, de un pueblo o de una cultura⁵¹⁵.

⁵¹⁴ En otra obra de un acto de Müller (1994c:9) *Ich hatt einen Kameraden* encontramos otra variación: "Ein Königreich für einen Pferdeknochen".

⁵¹⁵ Nietzsche (1988:58). Nietzsche lo escribió entre octubre y noviembre de 1873, estando ya muy enfermo.

Apoyándonos en esta tesis del antiexistencialismo nitzscheano, podríamos hacer una lectura de Hamlet como un hombre intelectual que ha visto la historia de los oprimidos de cerca. Todo le trae recuerdos: las calles en las que se produjo la revolución, la televisión con sus imágenes que muestran a los más desfavorecidos y su náusea diaria. La única alternativa será convertirse en máquina, sin pensamientos ni recuerdos.

En el texto hay una inserción que nos acerca a la realidad del propio autor Müller: "In der Einsamkeit der Flughäfen / Atme ich auf Ich bin / Ein Privilegierter Mein Ekel / Ist ein Privileg / Beschirmt mit Mauer / Stacheldraht Gefängnis" (HM 96). Müller obtenía visados especiales para poder viajar fuera de esa prisión que era su hogar: la antigua RDA, aislada por muros y alambradas, para recoger premios, dar conferencias, en suma: reunir experiencias. Por este motivo fue tachado de privilegiado. Él mismo afirma que sin sus viajes no habría podido escribir la obra: "Ohne die Amerika-Reise hätte ich das Stück so nicht schreiben können, überhaupt nicht ohne die West-Reisen"⁵¹⁶. El autor se siente privilegiado, el mismo hecho de poder experimentar asco ante la situación establecida es un privilegio, y siente vergüenza, lo que le hace decidir su propia eliminación de la obra: "*Zerreißung der Fotografie des Autors*"⁵¹⁷ (HM 96). Hamlet y Müller son hijos de la tradición patriarcal establecida. Ambos son hombres intelectuales privilegiados de izquierdas cuya única alternativa es la autoliquidación. Müller no quiere figurar

⁵¹⁶ KoS p. 295.

como representante de la autoría masculina privilegiada, no quiere ser cómplice del sistema de opresión y busca su propia desaparición: "The truly revolutionary artist seeks his own 'disappearance' as a privileged authority in favor of an anonymous, anarchic art of the masses"⁵¹⁸. Lo que queda en definitiva, según Müller, es el texto: "Die Autorität ist der Text, nicht der Autor (...) Der Text ist klüger als der Autor"⁵¹⁹. Hamlet también es consciente de su status privilegiado: "Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut" (HM 96). Sus pensamientos son heridas en su cerebro, y como tales deberían sangrar. Sin embargo, "Mein Gehirn ist eine Narbe" (HM 96), lo que parece una contradicción. Si su cerebro es una cicatriz, las heridas han dejado de sangrar. En este punto comenzaría el proceso de olvido y la consiguiente conversión en máquina: "Ich will eine Maschine sein"⁵²⁰ (HM 96). A partir de aquí, los televisores se apagan y mana sangre del frigorífico. La programación ha concluido porque la televisión era precisamente su náusea diaria, la que le mostraba en imágenes el sufrimiento de los oprimidos: "Die

⁵¹⁷ Creemos que en la práctica teatral lo que logra es el efecto contrario: protagonismo.

⁵¹⁸ Teraoka (1985:171).

⁵¹⁹ *GI 1* p. 161.

⁵²⁰ "Ja, das ist ein Zitat zunächst mal, das ist jetzt keine Ausrede. Von Andy Warhol. Und das heißt auch, daß es schon ein bißchen kritisch verwendet ist. Andy Warhol ist eine Maschine, und er will eine Maschine sein. Der Satz wird auch kritisiert, indem er zitiert ist. Und der Satz ist von Andy Warhol: Ich will eine Maschine sein". Müller (1994e:38). Recordemos que Andy Warhol fue el artista que mejor representó a la sociedad de consumo con su arte pop. "Machine" es también utilizado por Shakespeare en *Hamlet*, cuando Polonio lee a Claudio y Gertrud el contenido de la carta que Hamlet había entregado a Ofelia como muestra de amor: "Thine evermore, most dear lady, whilst / this machine is to him" (II ii, 123-124). Es el único uso de este término que se ha encontrado en sus obras. Según podemos leer en un comentario al

erniedrigten Leiber der Frauen / Hoffnung der Generationen / In Blut Feigheit Dummheit erstickt" (HM 95). Aparecen en escena, después, tres mujeres desnudas: Marx, Lenin y Mao. Son los máximos exponentes teóricos de la revolución, que al aparecer travestidos incrementan la fuerza de su discurso, puesto que la esperanza en esta obra tiene nombre de mujer⁵²¹. Cada uno en su idioma recitan un extracto de un texto temprano de Marx: "ES GILT ALLE VERHÄLTNISSE UMZUWERFEN, IN DENEN DER MENSCH ..." (HM 96); la cita continua: "ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist"⁵²². A continuación el actor Hamlet vuelve a ponerse su traje de Hamlet y da rienda suelta a otra serie de citas:

Daß es dem Intellektuellen lediglich um die Emanzipation des bürgerlichen Individuums geht, kommt darin zum Ausdruck, daß Hamlet selbst in dem Augenblick, in dem er die Notwendigkeit politischen Handels erkennt, nicht aktiv in die Wirklichkeit eingreift, sondern sich in rhetorischen Wendungen verliert, die einen gesamtgesellschaftlichen Umzug zwar verheißen, ihn aber in die Zukunft vertagen⁵²³.

La serie de citas de Hamlet podemos encontrarlas, con alguna ligera variación en las *Nachtwachen*, en concreto la octava, de Bonaventura vs. E. A. F. Klingemann y en la propia obra de Müller, en *Lektionen. Zwei Briefe*, en la segunda carta que está dedicada a Hamlet. Veamos ahora cómo modifica Müller este pasaje. En *Die Hamletmaschine*:

respecto en *Hamlet* (1998:254), "este ejemplo [se cita] como el más antiguo de 'machine' con el sentido de 'Human frame as combination of several parts'".

⁵²¹ Como decía Virginia Woolf, una mente andrógina es la más poderosa.

⁵²² Lehmann y Schulz en Schulz (1980:155).

HAMLET DER DÄNE PRINZ UND WURMFRASS
 STOLPERND
 VON LOCH ZU LOCH AUFS LETZTE LOCH ZU
 LUSTLOS
 IM RÜCKEN DAS GESPENST DAS IHN
 GEMACHT HAT
 GRÜN WIE OPHELIAS FLEISCH IM
 WOCHENBETT
 UND KNAPP VORM DRITTEN HAHNENSCHREI
 ZERREISST
 EIN NARR DAS SCHELLENKLEID DES
 PHILOSOPHEN
 KRIECHT EIN BELEIBTER BLUTHUND IN DEN
 PANZER (HM 96-97).

En las *Nachtwachen* podemos leer: "Der Totenkopf fehlt nie hinter der liebäugelnden Larve, und das Leben ist nur das Schellenkleid das das Nichts umgehängt hat, um damit zu klingeln und es zuletzt grimmig zu zerreißen und von sich zu schleudern"⁵²⁴. En sus *Lektionen*, en la primera parte de la segunda lección, (la segunda parte está dedicada a Brecht, padre como Shakespeare de la tradición teatral), Müller cuenta su interpretación de *Hamlet*, que por el interés que tiene, transcribimos a continuación:

Was richtet ein Reim aus gegen die Strohköpfe
 Fragst du. Nichts, sagen einige, andere: Wenig.
 Shakespeare hat *Hamlet* geschrieben, ein Trauerspiel
 Geschichte eines Mannes, der sein Wissen wegwarf
 Sich beugend unter einen dummen Brauch.

⁵²³ Weber en Girshausen (1978:88).

⁵²⁴ Bonaventura (1990:75). Las *Nachtwachen* aparecieron en 1804-1805. "Der Held des Werkes, der von Jugend auf 'eine Vorliebe für die Tollheit' gezeigt hat, stellt in einer Folge von 16 *Nachtwachen* Bilder aus dem Tollhaus des Lebens vor". Balzer & Mertens (1990:264).

Er hat die Dummheit nicht ausgerottet.
Wollte er nichts weiter schreiben als einen Steckbrief?
Hamlet der Däne Prinz und Wurmfraß stolpernd
von Loch zu Loch aufs letzte Loch zu lustlos
Im Rücken das Gespenst das ihn gemacht hat
Grün wie Ophelias Fleisch im Wochenbett
Der Horizont die Rüstung dauert länger
Und knapp vorm dritten Hahnenschrei zerreißt
Ein Narr das Schellenkleid des Philosophen
Schlüpft ein beleibter Bluthund in den Panzer⁵²⁵.

En el pasaje se hace alusión a la armadura del padre de Hamlet, que está a su espalda y a Gustav Noske. Éste dirigió a los "Freikorps" para aplastar la revuelta espartaquista en enero de 1919, defendiendo sus actos con la frase: "Einer muß der Bluthund werden". Hamlet asume la personalidad del contrarrevolucionario Noske y traiciona así la revolución de Ofelia como Rosa Luxemburg. Al introducirse en la armadura vacía de su padre, decapita a Marx, Lenin y Mao, es decir, realiza otro acto de violencia contra la mujer, y deja el escenario sembrado de cadáveres como en el original shakespeariano.

Hamlets Drama ist der Monolog mit dem eigenen Ich. Fünf Akte lang kann er nicht handeln. Hamlets Tragik liegt in seiner Ichbezogenheit; sie produziert am Ende eine mit Leichen bedeckte Bühne. Die Melancholie und das idealische Streben des Helden führen letztlich zur Gewalt. Für Müller ist Hamlet das Musterbeispiel des radikalen Intellektuellen, für den die Revolution immer mit dem Auftreten eines Fortinbras, Napoleon oder Stalin

⁵²⁵ Müller (1994b:81-82).

endet. Das Stück deutet an, daß Hamlet nicht nur Opfer, sondern auch Komplize ist⁵²⁶.

Aunque Hamlet mata a Horacio/Polonio, según se desprende del texto, realiza dos acciones, explícitas en el texto, extremadamente violentas contra mujeres. En el acto primero violaba a su madre y en el acto 4, decapita a Marx, Lenin y Mao como mujeres desnudas. Hamlet aparece como defensor reaccionario del orden paterno viejo y opresivo, en 1 perpetuando la descendencia y, en 4, perpetuando las ideas de la sociedad dominante.

Hamlet se ha convertido, al fin, en máquina y con ello se instaura la era glacial o lo que es lo mismo el capitalismo⁵²⁷, en el que Ophelia deberá bucear en el acto 5, atada a una silla de ruedas.

Ofelia aparece por primera vez en un acto que no es el suyo, en el primero. Aquí Ofelia ofrece una imagen libidinosa, pues viene "moviendo el trasero" (HM 90), como cuando el Hamlet del original acusaba a Ofelia de comportarse como una prostituta: "You jig, you amble"⁵²⁸ (III i, 146). Hamlet exclama: "eine tragische Rolle" (HM 90). Este papel es trágico puesto que es representado dentro de los límites de una sociedad patriarcal machista, en la que las mujeres deben obedecer en todo momento a los hombres. En resumen,

⁵²⁶ Fehervary (1992:139).

⁵²⁷ El mismo Müller lo explica en el apéndice a su obra *Der Bau*, en la que la nieve y la era glacial son un motivo recurrente: "P.: "Was aber verstehen Sie unter 'Eiszeit'? M.: Den Kapitalismus (...). Die Metapher steht für eine Welt, in der es für Barka nicht möglich war, menschliche Kontakte zu finden (...)". Müller (1994b:141).

tenemos ante nosotros a una Ofelia antes de su emancipación, que tendrá lugar en el acto segundo: DAS EUROPA DER FRAU (HM 91-92). Aunque se trata del acto de Ofelia, Hamlet y el coro también están presentes, observando la revolución de ésta. En este acto tiene lugar la emancipación de Ofelia, que Teraoka⁵²⁹ resume en tres pasos: 1. Ofelia intenta suicidarse repetidas veces para autodestruirse; 2. Ofelia renuncia al proyecto de autodestrucción, su cuerpo es de nuevo suyo; 3. Ofelia destruye los elementos de su prisión-opresión y sale a la calle.

La primera parte de la acotación de este acto: "*Enormous room*" (HM 91) hace referencia a la obra autobiográfica de mismo título escrita por el autor estadounidense e. e. cummings (1894-1962) En su obra narra sus experiencias en la Primera Guerra Mundial: fue conductor de ambulancias en Francia, y estuvo los tres últimos meses de 1917 detenido en un campo de concentración. Así, la acotación del texto de Müller nos sumerge desde el principio en una atmósfera de opresión. La segunda parte: "*Ihr Herz ist eine Uhr*" (HM 91) enlazaría directamente con el deseo expresado por Hamlet de comerse el corazón de Ofelia en el acto primero. Podemos encontrar además un punto de conexión con las *Tesis de Filosofía de la Historia* de Walter Benjamin, en concreto, con la número 15:

La consciencia de estar haciendo saltar el continuum de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución

⁵²⁸ Estos verbos, que proceden del ámbito del baile, tienen la connotación de frivolidad. Cfr. *Hamlet* (1998:360).

⁵²⁹ Teraoka (1985:99).

introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple oficio de acelerador histórico del tiempo. Y en el fondo es el mismo día que, en figura de días festivos, días conmemorativos, vuelve siempre. Los calendarios no cuentan, pues, el tiempo como los relojes. Son monumentos de una consciencia de la historia de la que no parece haber en Europa desde hace cien años la más leve huella. Todavía en la Revolución de julio se registró un incidente en el que dicha consciencia consiguió su derecho. Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó sobre los relojes de las torres. Un testigo ocular, que quizás deba su adivinación a la rima, escribió entonces:

*«Qui le croirait! On dit, qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.»⁵³⁰*

Ofelia arrancará el reloj que fue su corazón al final de la escena, simbolizando así la llegada de un nuevo tiempo: la revolución de los más oprimidos.

Ofelia se presenta: "Ich bin Ofelia" (HM 91), marcando explícitamente la diferencia de tiempo verbal con la presentación de Hamlet. Ofelia vive ahora en el presente y no en el pasado de la tradición, que evocaba Hamlet. A pesar de la brevedad del fragmento, Ofelia se identifica con muchas figuras femeninas muertas en distintas circunstancias. En primer lugar: "Die der Fluß nicht behalten hat"⁵³¹ (HM 91) hace alusión, sobre todo, a Rosa Luxemburg, cuyo cuerpo fue tirado al canal Landwehr en enero de 1919 y recuperado a finales de mayo del mismo año. Pero también recoge a todas las mujeres, tanto personajes de ficción como reales, en cuya muerte vs. suicidio el agua desempeñó un destacado papel: la Ofelia de Shakespeare y la de Heiner Müller, que acaba (o

⁵³⁰ Benjamin (1973:188-189).

empieza) en un fondo marino, o Virginia Woolf, por mencionar algunas. En segundo lugar, encontramos una sucesión de mujeres suicidas: "Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE⁵³²" (HM 91). La primera de las mujeres haría referencia a la terrorista Ulrike Meinhof⁵³³, que fue encontrada ahorcada en su celda el 9 de mayo de 1976. Las otras resumen los intentos de su segunda mujer Inge Müller para quitarse la vida, consiguiéndolo, al fin, al introducir la cabeza en un horno de gas⁵³⁴. Sin embargo Ofelia deja de matarse, no quiere contribuir a su autodestrucción: "Gestern habe ich aufgehört mich zu töten" (HM 91). Mientras que Hamlet, el intelectual, quedaba a solas con sus pensamientos, Ofelia queda a solas con su cuerpo. Hay una clara connotación sexual puesto que nombra las partes que de ella han utilizado los hombres: "Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß" (HM 91). A continuación

⁵³¹ Hay asimismo una alusión a Rosa Luxemburg en otra obra de Müller. En *Germania Tod in Berlin*, dice Hilse: "Das Wasser hat dich nicht behalten, Rosa". Müller (1994d:78).

⁵³² Para Müller la nieve es símbolo del capitalismo, por lo que puede referirse a todas las mujeres víctimas de este sistema.

⁵³³ Ulrike Meinhof fue la líder del grupo terrorista "Baader-Meinhof" o "Rote Armee Fraktion" (RAF), y fue la que definió la línea política del mismo. Desde 1960 a 1964 fue redactora jefe de la revista *konkret*. Fue arrestada en 1972. Véase el artículo que le dedica Teraoka (1993).

⁵³⁴ Müller narra esta experiencia en *Todesanzeige*: "Ich ging zurück in die Küche und stellte den Gasherd ab, dann, nach einem Blick auf ihr leeres Gesicht, zum Telefon, dachte, den Hörer in der Hand, an mein Leben mit der Toten bzw. an die verschiedenen Tode, die sie dreizehn Jahre lang gesucht und verfehlt hatte, bis zu der heutigen erfolgreichen Nacht. Sie hatte es mit einer Rasierklinge probiert: als sie mit einer Pulsader fertig war, rief sie mich, zeigte mir das Blut. Mit einem Strick, nachdem sie die Tür abgeschlossen, aber, mit Hoffnung oder aus Zerstretheit, ein Fenster offen gelassen hatte, das vom Dach aus zu erreichen war. Mit Quecksilber aus einem Fieberthermometer, das sie, für diesen Zweck, zerbrochen hatte. Mit Tabletten. Mit Gas. Aus dem Fenster oder vom Balkon springen wollte sie nur, wenn ich in der Wohnung war". Müller (1994d:31-32). También encontramos la referencia a las mujeres suicidas en la obra *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*: "Ich habe die Hölle der Frauen von unten gesehen: Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit

destruye las herramientas de su cautiverio: "den Stuhl den Tisch das Bett" (HM 91), muebles sobre los que fue utilizada por los hombres que amó: "Für Ophelia als Repräsentantin der Frau findet die historische Auseinandersetzung in der Welt des *Alltags* statt, in dem sich die Unterdrückung der Frau zur Normalität befestigt hat"⁵³⁵. Esta escena emancipatoria rememora el episodio biográfico de Ulrike Meinhof en el que arrojó los muebles por la ventana de su apartamento, como forma de ruptura con lo establecido⁵³⁶: "Die Zerstörung des bürgerlichen Lebenszusammenhang, der Ausstieg aus dem bürgerlichen Leben und der Einstieg in die Illegalität. Das hat mich interessiert"⁵³⁷. Ofelia destruye, pues, el locus dramático, rasga asimismo las fotografías de los hombres que amó y, finalmente, desentierra de su pecho el reloj que fue su corazón. Es ésta una forma de simbolizar la detención del tiempo, la interrupción del progreso histórico, de una historia dominada por los hombres, para instaurar "la Europa de la mujer". Al final, Ofelia sale a la calle "vestida con su sangre" (HM 92), mientras que Hamlet se marchaba a casa. Ofelia sigue un proceso de exteriorización, quiere salir de la opresión. El título del segundo acto tiene dos posibles lecturas: Ofelia podría representar el nacimiento de una nueva Europa, si nos apoyamos en la visión de la historia de Walter Benjamin, en la que el

der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. (...) Der Tod ist eine Frau". Müller (1994^a:34-35).

⁵³⁵ Raddatz (1991:172).

⁵³⁶ Müller comenta el incidente: "Nach einer mißglückten Aktion gegen das »Spiegel«-Büro hatte die Gruppe um Baader in der Wohnung von Ulrike Meinhof, die sie mit ihrem Mann, dem Chefredakteur von »Konkret«, teilte, gemeinsam mit ihr die Möbel aus dem Fenster geworfen". KoS p. 294.

⁵³⁷ *op. cit.* p. 294.

tiempo es radicalmente discontinuo y el presente puede vengar y redimir en cualquier momento al pasado. Sin embargo, Müller también nos permite una interpretación más pesimista, puesto que Europa está basada en un principio patriarcal. La mujer aparecería, por tanto, en el locus del hombre, es decir, oprimidos en tierra de opresores. Müller, en una cita un tanto ambigua comenta:

Man kann in bezug auf Hamletmaschine viel konstruieren. Zunächst mal steht die Dialogunfähigkeit dieses Materials sicher für eine Stagnation. Und wenn auf der Männerebene nichts weitergeht, muß den Frauen etwas einfallen. Und so weiter. Lenin hat immer gesagt, die Bewegung kommt aus den Provinzen, und die Frau ist die Provinz des Mannes⁵³⁸.

Esta cita es ambivalente porque mientras que el autor concede a la mujer la importancia que merece, por otra parte, define su posición como provincia del hombre, la mujer ocuparía, así, territorio masculino. De cualquier modo, el punto de conexión entre ambas lecturas es la lucha femenina por su liberación del yugo machista.

SCHERZO (HM 92) es casi en su totalidad una acotación escénica, a excepción del diálogo incoherente que se establece entre los dos protagonistas. Este acto se abre con la universidad de los muertos y los filósofos muertos arrojan sobre Hamlet sus libros. También aparecen las mujeres muertas del acto anterior -“*Hamlet betrachtet sie mit der Haltung eines Museums (Theater)-Besuchers*” (HM 92)- que arrancan a Hamlet la ropa, como él hiciera en el acto primero con

su madre. Hamlet adopta el papel pasivo del seducido, papel otorgado siempre a la mujer. Desnudo se encuentra desprotegido y enfrentado a sí mismo y al papel que se le asignó. De un ataúd salen Claudio y Ofelia, vestida y maquillada como una prostituta: "Ophelia emanzipiert sich von ihrer Rolle als Hausfrau und Geliebte, was zugleich zu einer Aneignung der eigenen Sexualität führt. Daraufhin erscheint sie im dritten Bild als Hure, ist somit freie Warenbesitzerin ihrer selbst"⁵³⁹. Ofelia hace un strip-tease, parece haber seguido el consejo del Hamlet original, cuando insistía en que se fuese a un convento (III i), pero debemos entender la segunda acepción del término: prostíbulo. El semi-diálogo que se establece entre ambos es el siguiente:

OPHELIA

Willst du mein Herz essen, Hamlet. *Lacht.*

HAMLET *Hände vorm Gesicht:*

Ich will eine Frau sein (HM 92).

Ofelia le ofrece a Hamlet un "walk on the wild side" y Hamlet acepta. Hamlet quiere seguir el discontinuum vital de Ofelia, si la admitimos como representante del concepto benjaminiano de la historia como algo discontinuo. Hamlet, perpetuador de la sociedad patriarcal hecha por y para los hombres, renuncia a su carga moral al querer ser una mujer. Quiere estar al lado de los oprimidos, pero esto sólo es posible en apariencia: con las ropas y el maquillaje de Ofelia, tendríamos al lobo vestido de cordero. La acotación "*Hände vorm Gesicht*" tendría dos posibles lecturas: 1. Hamlet arrepentido por su condición

⁵³⁸ *op. cit.* p. 295.

de opresor y perpetuador de la historia, solicita ocupar un puesto entre los más débiles; 2. Hamlet se tapa la cara para no tener que ver lo que podría producirle un asco infinito. De todas formas, el travestismo de Hamlet provoca la risa de su tío padre, se han fundido en uno, y la acotación podría significar vergüenza. Ofelia después se introduce en el ataúd con Claudio/Hamlet padre, lo cual parece una contradicción, pues la oprimida liberada vuelve junto a los padres de la opresión. Todo esto cobraría sentido si interpretamos esta parte como una pesadilla de ambos protagonistas, puesto que en estos malos sueños lo que nos persigue es la confirmación de nuestros peores temores. Así, Hamlet como oprimido debería luchar, lo cual va en contra de su guión como intelectual pasivo; y Ofelia se vería encerrada con el espíritu caduco de una sociedad machista, con lo que volvería al punto de partida.

Ofelia vuelve a hacer su aparición en el quinto acto: WILDHARREND/IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG/JAHRTAUSENDE (HM 97). El título es claramente un intertexto que procede de Hölderlin, se trata del "Bruchstück N° 7", siendo el número 6: "SHAKESPEARE"⁵⁴⁰. La referencia es doble, puesto que Müller hace alusión tanto a Shakespeare como a Hölderlin, en concreto a su simpatía por la revolución y a su locura. Este acto se enmarca así desde el principio en una atmósfera de demencia en distintos grados. El título también se refiere a Hamlet, pues en el acto anterior se introdujo en la

⁵³⁹ Raddatz (1991:179).

⁵⁴⁰ Beissner (1943:928-929). Parece que pertenecen a un poema desaparecido escrito alrededor de 1793.

armadura de su padre. La acotación nos devuelve la presencia de Ofelia: "Tiefsee. Ophelia im Rollstuhl. Fische Trümmer Leichen und Leichenteile treiben vorbei" (HM 97), esta vez inmóvil en una silla ruedas, a la que es atada por dos hombres. Si comparamos este paisaje final con el bello relato de la reina sobre el suicidio de la Ofelia del original (IV vii), veremos que la diferencia es abismal, puesto que la descripción de Gertrud era un homenaje lírico a esta figura. De todas formas no podemos olvidar que las últimas palabras de la descripción eran: "muddy death" (IV vii, 184), es decir, una muerte fangosa. Müller ha decidido explotar esta imagen, ya presente en el original, y mostrarnos el líquido elemento, que como es lógico, pasados los siglos, aparte de fango contiene cadáveres y ruinas. Ofelia se identifica con Electra: "Hier spricht Elektra" (HM 97), en lo que parece un mensaje radiofónico. Asume pues la personalidad de una figura que espera para consumir su venganza. En el *Elektratext* de Heiner Müller son veinte años:

Elektra, zweite Tochter Agamemnos, rettet Orestes, ihren Bruder, vor dem
Schwert des Aigisthos und schickt ihn nach Phokis. Zwanzig Jahre lang,
Magd unter Mägden im Palast der Mutter, wartet sie auf seine Heimkehr⁵⁴¹.

Su posición es la siguiente: "Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter" (HM 97). El primer intertexto corresponde al título de la novela de Joseph Conrad⁵⁴² *Heart of Darkness*⁵⁴³ de 1902. En ella se cuenta el viaje al Congo

⁵⁴¹ Müller (1989:119).

⁵⁴² Nombre inglés de Teodor Jozef Conrad Korzeniowski (1857-1924).

⁵⁴³ En esta novela se basó Francis Ford Coppola para su película *Apocalypse Now* de 1979.

de un personaje llamado Marlowe, que va en busca de un tal Kurtz, comerciante de marfil. Kurtz se encuentra en lo más recóndito de la selva, y al parecer, se ha vuelto loco y se ha convertido en el líder de “unspeakable rites”⁵⁴⁴. El segundo, aparece según Teraoka⁵⁴⁵, en la introducción que realizó Sartre para el libro, publicado en 1964, *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon. En este libro el autor hace una llamada a la revolución violenta⁵⁴⁶. Podemos encontrar de nuevo esta cita en la conferencia que Müller pronunció en Nueva York sobre postmodernismo, invitado por la MLA en 1979: “Artaud, die Sprache der Qual unter der Sonne der Folter, der einzigen, die alle Kontinente dieses Planeten bescheint”⁵⁴⁷. Ofelia habla “An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer” (HM 97), quiere que su mensaje llegue a los países industrializados. Antes de exponer el contenido de éste, convierte su cuerpo en arma mortífera: “Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham” (HM 97). Ofelia alude a las partes sexuales de su cuerpo, que los hombres habían utilizado en el acto segundo y las transforma en instrumentos de discontinuidad. Renuncia pues a las funciones físicas de su cuerpo femenino. Mientras que Hamlet se

⁵⁴⁴ Conrad (1983:123).

⁵⁴⁵ Teraoka (1985:91).

⁵⁴⁶ Frantz Fanon (1925-1961). “French political writer. His experiences in Algeria during the war for liberation in the 1950s led to the writing of *Les Damnés de la terre / The Wretched of the Earth* 1964, which calls for violent revolution by the peasants of the Third World”. Hutchinson (1994: 182).

introducía voluntariamente en la armadura de su padre, convirtiéndose en "máquina-Hamlet", a Ofelia la transforman involuntariamente en "máquina-Ofelia", uniendo su cuerpo al amasijo de hierro de la silla. Ofelia está inmóvil, pero la fuerza vital de sus ideales revolucionarios sigue latente, lo que podemos apreciar en el contenido de su mensaje: "Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod" (HM 97). La venganza de Ofelia es crear el discontinuum en la historia, como la Madonna con el cáncer de pecho. Pretende evitar el progreso histórico y la consolidación de la sociedad patriarcal. Este grito rabioso, eco del anarquismo internacional, es una llamada a la revolución. Su última intervención procede de Susan Atkins, miembro de la "familia" de Charles Manson⁵⁴⁸ y una de las responsables de los sangrientos asesinatos de Sharon Tate, mujer de Roman Polanski, y La Bianca en 1969: "Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen"⁵⁴⁹ (HM 97). De nuevo tenemos dos posibles interpretaciones por la conjunción alemana "wenn", que puede tener un uso condicional o temporal. Se pone, por tanto, en duda si los oprimidos actuarán, si lo permitirá la sociedad dominante. Lo que sí sabemos es que la verdad será revelada en un tiempo de locura, una locura, como vimos, en diferentes formas: la demencia de Hölderlin, la esquizofrenia de Artaud, y los rituales satánicos de la Familia

⁵⁴⁷ Hörnigk (1990:24).

⁵⁴⁸ Sobre su biografía, véase Dilloo (2001:42-49).

⁵⁴⁹ Comenta Müller: "Der Schlußsatz ist von Susan Atkins, (...), die berühmt war für ihre 'scaring phonecalls'. Einer war im 'Life' zitiert. Das hatte ich zufällig in Bulgarien gelesen, in Bulgarien war ich auf Zufälle angewiesen, was Lektüre betrifft". *KoS* p. 294.

Manson y del Sr. Kurtz. De todas formas, esta última cita no altera la continuidad del discurso de Ofelia, sino que más bien le da una conclusión elocuente y poderosa a su llamada a la revolución. "In Müllers Stück übt Ophelia nicht mehr Gewalt an sich selbst; sie übernimmt die von Hamlet abgetretene Aufgabe"⁵⁵⁰. Ofelia es la que llama a la discontinuidad radical: "die bessere Welt wird ohne Blutvergießen nicht zu haben sein"⁵⁵¹. Hamlet, mirando hacia delante en el acto primero es el emblema de la continuidad y del progreso histórico. Podemos asimismo enlazar este acto con el quinto, y afirmar que Hamlet espera la revolución de Ofelia, puesto que se encontraba mirando el oleaje, debajo del cual Ofelia lucha en "silencio". La obra concluye en silencio e inmovilidad. Sin embargo:

Müller's silence marks the space of a new discourse of revolution, one which cannot be expressed in the traditional words and forms of rational European bourgeois or socialist drama. While Beckett's silence is empty, the silence of Müller's texts is laden, expectant, revolutionary. The revolutionary author struggles to express in a new language, in the image of a silent Ophelia wrapped in bandages, what has hitherto been suppressed, unexpressed, in Hamlet's "BLABLA". The intellectual Müller, writing in and against the tradition of a great literature, seeks his own third-world voice⁵⁵².

Como siempre, también tiene cabida una lectura pesimista del final, que presentamos pero no suscribimos, puesto que los intentos de liberación de Ofelia son impedidos por el capitalismo y por el socialismo real existente,

⁵⁵⁰ Fehervary (1992:139).

⁵⁵¹ Hörnigk (1990:22).

⁵⁵² Teraoka (1985:180-181).

plasmados en el escenario con la presencia de Hamlet. Ofelia, inmovilizada y acallada por dos presuntos psiquiatras, porque sus palabras son las de una demente peligrosa y suponen dardos afilados contra el sistema establecido. No obstante, Müller, antes de la caída del muro, expresa su esperanza en la revolución de los oprimidos, sean estos ciudadanos de la antigua RDA o del Tercer Mundo:

Die DDR ist vielleicht im Grunde zunächst nur eine Negation der BRD, aber es ist eine Negation und das ist die einzige Position zunächst. Den Rest muß man abwarten. Und mich interessiert einfach die Zukunft der DDR mehr als die Zukunft der BRD⁵⁵³.

Ich warte auf die Dritte Welt. Beide Seiten warten auf die Dritte Welt. Sie ist eine große Bedrohung für den Westen und die große Hoffnung für unsere Seite⁵⁵⁴.

La reunificación alemana, sin embargo, contribuye a una interpretación pesimista, ya que el capitalismo engulló al socialismo e impuso sus condiciones.

7.3. *Hamlet vs. Die Hamletmaschine*: Repetición y diferencia

Auch Hamlet hat Probleme. Das Elend des menschlichen Intellekts: so viele Ideen, aber keine Erektion.

Después de lo expuesto en los apartados anteriores, podemos concluir que Heiner Müller ha cumplido con su intención de reducir a Hamlet/*Hamlet* a

⁵⁵³ Müller (1994e:25).

su esqueleto. Lo que queda del texto shakespeariano son meras citas que el autor ha alterado, aunque Shakespeare sea omnipresente en la obra. Y de los personajes quedan principalmente Hamlet y Ofelia, puesto que los demás no tienen la importancia que Shakespeare les daba en el original. En forma de monólogo Hamlet expone su nueva situación: un intelectual de izquierdas, que vive en un estado totalitario totalmente opuesto a sus ideas, trata de liberarse del enorme peso con el que la tradición literaria e histórica le ha cargado. La mejor frase que define tanto a Hamlet como a Müller es: "Wie einen Buckel schleppe ich mein schweres Gehirn" (HM 89). Hamlet es el espejo⁵⁵⁵ en el que el autor se refleja y se reconoce. Ambos perseguirán su autoliquidación en la obra. Hamlet busca de forma desesperada una vía de escape para no tener que actuar, se niega a vengar la muerte de su padre, ya no le interesa porque conoce el final de su tragedia y sabe que la consecuencia de actuar supone perpetuar la tradición europea. Y se trata de una Europa cuyas ruinas se amontonan en una sola catástrofe, como las que contemplaba el ángel de Benjamin. Hamlet no puede ni siquiera comunicarse, se vale de las citas que la historia de la literatura le proporciona tanto para expresarse como para encontrar refugio bajo las máscaras de diferentes personajes. En su proceso de interiorización, Hamlet rechaza su propio nacimiento, después intenta invertir este proceso violando a su madre. Esta acción resulta infructuosa ya que lo que consigue es preservar su

⁵⁵⁴ GI 1 p. 86.

⁵⁵⁵ "The genius of *Hamlet* consists, perhaps, in the fact that the play can serve as a mirror". Kott (1988:47-48).

descendencia. Asimismo, despojado de las ropas de Hamlet, intenta ver a los más desfavorecidos de cerca y se une a la revuelta que tiene lugar en las calles. Sin embargo, Hamlet/el actor Hamlet se encuentra más desdoblado que nunca: entre el revolucionario que lucha por defender sus ideales y el policía que aplasta esa lucha. Frustrado, vuelve a su casa. Pero allí le espera la "náusea diaria": la televisión que le recuerda su situación privilegiada y una coca cola, símbolo del imperialismo estadounidense. Antes de su total transformación, adopta aún las personalidades de personajes como Macbeth, Ricardo III o Raskolnikov, pero estos no luchan por instaurar un cambio social, sino que se mueven por motivaciones personales, ya sea la ambición por el poder o el afán de lucro. Hamlet, finalmente, se refugiará en sí mismo, quiere ser una máquina y alcanzar el estado ideal del olvido: "Arme zu greifen Beine zu gehn kein Schmerz kein Gedanke" (HM 96). Su conversión se completa cuando se introduce en la armadura de su padre, pero antes adopta el papel de verdugo, y decapita a los padres de la revolución, además del papel de contrarrevolucionario, al traicionar la revuelta de Ofelia/Rosa Luxemburg. Hamlet implanta la era glacial, sinónimo de capitalismo, tiempo de silencio impuesto a los oprimidos, que ellos harán saltar después de un tiempo de espera.

El autor de esta obra es, como su personaje, víctima y verdugo, atrapado entre dos dictaduras sueña con esa república utópica, que pronto se convertiría en otro estado totalitario. Müller siente que es un traidor puesto que goza de privilegios que le permiten viajar fuera de los límites del muro y recoger

experiencias para sus obras. Pero él no quiere contribuir a mantener el sistema siendo cómplice con sus escritos, por lo que buscará su autodestrucción como autor, al hacer que se rasgue sobre el escenario una fotografía suya.

Der Hamlet des Originals versäumte es zu handeln. Müllers Hamlet überlebt, indem er die Geister seiner politischen Väter vertreibt und mit ihnen den musealen Geist Shakespeares. Aber er überlebt als Maschine, ohne Vergangenheit oder Zukunft, als eine Maschine, die sich zugleich selbst weiterrückt und vernichtet. Der Autor als Technokrat, der Text als Maschine. Die Beseitigung ebenso wie die Behauptung von historischer Autorschaft und Tradition führen für Müller in eine Sackgasse, in den Tod des literarischen Subjekts. Hamlet paßt. Der Autor paßt. Wer spielt weiter? Natürlich Ophelia. Das gescheiterte revolutionäre Vorhaben, das in der *Hamletmaschine* endet, wird dem anderen Geschlecht, der Frau aufoktroiert. In Müllers Stück übt Ophelia nicht mehr Gewalt an sich selbst; sie übernimmt die von Hamlet abgetretene Aufgabe⁵⁵⁶.

Ofelia toma el relevo a Hamlet, puesto que de los hombres nada se puede esperar ya. Ofelia aparece al principio de la obra desempeñando un papel trágico, que pronto sustituirá por el de revolucionaria, liberándose del yugo que le había impuesto la tradición shakespeariana. Ofelia adopta diferentes personalidades de mujeres reales que lucharon, con mayor o menor radicalidad, por implantar un cambio social importante. Se erige asimismo en representante de todos los oprimidos, especialmente de las mujeres que han de vivir de rodillas en la sociedad patriarcal, siendo utilizadas sexualmente por los hombres. Esta figura representa en la obra de Müller la discontinuidad, ya que ella no quiere que las catástrofes históricas sigan amontonándose, ella es el

verdadero "Angelus Novus", que lucha hasta el final para no ser arrastrada por el viento del progreso y la continuidad. En una imagen simbólica arranca su reloj-corazón para implantar un nuevo calendario y poder así redimir el pasado. Después de destrozar su casa, en un proceso claro de exteriorización, marcha a la calle, donde tiene lugar el levantamiento. Sin embargo, Hamlet ha instaurado el capitalismo, con lo que volverá a ser tratada como una loca, situación que queda definida explícitamente en el texto por las referencias a autores y personajes reales, que experimentaron la demencia en su propio ser. La diferencia entre la Ofelia del original y ésta es sustancial, ya que aunque ambas han sido arrojadas por los hombres a los brazos de la locura, la Ofelia de Müller es consciente de que todavía puede luchar. En un grito final de rabia que es un llamamiento a la anarquía, convierte su cuerpo de mujer en instrumento de discontinuidad. Nuestra lectura de la obra en su conjunto es optimista. Müller ha logrado dar a su Ofelia el protagonismo que Shakespeare le negó a la suya.

Para finalizar, nos gustaría comentar que aunque Müller definiese la era glacial como capitalismo, contra lo que lucha Ofelia es tanto este sistema como el socialista. En definitiva, la lucha es contra cualquier sistema que oprima a los más débiles, ya se trate de la población del Tercer Mundo, de las mujeres en el Primer Mundo, o de los intelectuales con ideas contrarias al régimen absolutista en el que viven. Mientras sigan existiendo muros y alambradas, esta obra,

⁵⁵⁶ Fehervary (1992:139).

escrita en 1977, no perderá su actualidad, pues es como un canto de cisne dedicado a todos los oprimidos de este mundo.

8. Waldstück vs. Horizonte vs. A Midsummer Night's

Dream

Aus Scheiße Gold

8.1. Contexto socio-político

Heiner Müller realizó en 1969 una adaptación de la obra de Gerhard Winterlich *Horizonte*. Winterlich, actor y autor o "Betriebsschreiber"⁵⁵⁷, la escribió durante una estancia de varios años en una gran empresa petroquímica de la RDA y la terminó en 1968. Winterlich estaba muy comprometido con la sociedad de la RDA y tanto su trabajo como el de Heiner Müller de esta época, se enmarca dentro de lo que se denominó "Bitterfelder Weg". La primera "Bitterfelder Konferenz", que tuvo lugar en abril de 1959⁵⁵⁸, fue de gran importancia para la literatura. Los acuerdos a los que llegaron en dicha conferencia fueron los siguientes: la revolución cultural socialista en el ámbito de la literatura debía ser abordada desde dos frentes. En primer lugar, los escritores debían ir a las empresas y estudiar in situ las condiciones de trabajo; y, en segundo, los trabajadores debían documentar las luchas y los avances diarios en el ámbito de la producción y escribir sobre ello⁵⁵⁹. Un corresponsal de la época escribió: "Ja, die größte Unterstützung bekommt unsere literarische

⁵⁵⁷ Hausschild (2000:84). Este calificativo podría traducirse por "escritor de empresa". En la antigua RDA existían los denominados "Arbeitertheater", integrados por actores no profesionales que escenificaban en las más diversas empresas.

⁵⁵⁸ Véase Emmerich (1997:129-130).

Entwicklung durch den Arbeiter selbst, wenn er zum Autor wird"⁵⁶⁰. El primer aspecto era complicado, puesto que pocos escritores profesionales estaban dispuestos a intercambiar (o aunar) trabajo intelectual por trabajo manual duro. El segundo aspecto tuvo más éxito pues surgieron muchos corresponsales trabajadores en los periódicos además de círculos de escritores trabajadores. En la segunda "Bitterfelder Konferenz" que tuvo lugar en abril de 1964⁵⁶¹, se intentaron delimitar todos los principios de una cultura y literatura de trabajadores socialistas contra todas las tentaciones modernistas del oeste. En 1965 llegó el punto álgido de la campaña contra todas las tendencias literarias e intelectuales que representasen algún tipo de duda en el sistema del "socialismo real", lo que desembocó en un endurecimiento para con los escritores que vieron cómo sus obras eran censuradas y prohibidas.

El contexto histórico en el que se enmarca la obra de Winterlich tiene como punto de partida la sexta reunión del partido del SED⁵⁶², celebrada en 1963, en la que se decidió un cambio de curso en la política económica, lo que se denominó "Neues Ökonomisches System (der Planung und Leitung)", abreviado NÖS⁵⁶³ o NÖSPL, es decir, nuevo sistema económico (de la planificación y dirección). La meta principal era una modernización y racionalización del sistema económico con la finalidad de hacer efectiva la

⁵⁵⁹ De ahí la famosa frase: "Kumpel, greif zur Feder".

⁵⁶⁰ Citado en *op. cit.* p.129.

⁵⁶¹ *op. cit.* p.181-183.

⁵⁶² *op. cit.* p.184-190.

economía popular, por esta razón el NÖS debe ser contemplado en estrecha relación con el proyecto de una revolución científico-técnica, “Wissenschaftlich – Technische Revolution” o WTR. A los técnicos, científicos, economistas se les obligaba a una formación continuada, ya que era decisivo para el avance en la productividad del trabajo. El término sistema, que aparece continuamente en la NÖS/ESS/ÖSS, deriva de la nueva ciencia: la cibernética. En la RDA fue definida por su representante más importante, Georg Klaus⁵⁶⁴, como teoría de los sistemas dinámicos. “Unter ‘System’ wird dabei ein wechselseitiger, komplexer und geregelter Prozeß dynamischer Elemente verstanden, der durch Rückkoppelung in Regelkreisen seine Stabilität gewinnt”⁵⁶⁵. Al principio se recibió con escepticismo, debido a que la cibernética surgía de ciencias que tenían que ver con el neopositivismo filosófico, la lógica simbólica, etc. que eran considerados burgueses e imperialistas, pero los cibernéticos se apresuraron en asegurar que la cibernética era una ciencia de ayuda para el materialismo histórico. Todo esto se reflejó en el espejo de la cultura. El objetivo eran obras “económicas”. Así: “Künste und Geisteswissenschaften sollten im Zeichen eines rechenhaften Sozialismus in kybernetischem Gewande <verschlicht> und

⁵⁶³ Desde 1967 se hablaba también de “Ökonomisches System des Sozialismus” o “ÖSS”, sistema económico del socialismo, o en general, de “Entwickeltes gesellschaftliches System des Sozialismus” o “ESS”, sistema socialista desarrollado socialmente”. *op. cit.* p.184.

⁵⁶⁴ Cuenta Heiner Müller en su autobiografía, *KoS* pp.238-239, que el filósofo Georg Klaus, pionero de la cibernética en la RDA, era persona non grata hasta que los rusos tuvieron una cibernética. Entonces se le rehabilitó y la cibernética se convirtió durante un tiempo en un sustituto de la religión para los funcionarios.

⁵⁶⁵ Emmerich (1997:185).

<vernützlich> werden"⁵⁶⁶. Y en este contexto surgió la obra de Gerhard Winterlich.

8.2. Crónica de *Horizonte* de Gerhard Winterlich

En primer lugar nos gustaría comentar que apenas existe bibliografía sobre esta obra, al igual que sobre la adaptación de *Waldstück* de Müller. Extraemos las informaciones del siguiente apartado de la lectura de diversos artículos publicados principalmente en la revista de teatro *Theater der Zeit*⁵⁶⁷, que se refieren sobre todo a la puesta en escena en Schwedt y en la Volksbühne de Berlín. Por otra parte, a pesar de los esfuerzos realizados, nos fue imposible encontrar el manuscrito⁵⁶⁸ de Winterlich, para poder cotejar ambas versiones. Lo único que nos queda es el primer acto de la versión de la obra trabajada para los actores de la Volksbühne en el volumen *Theater-Arbeit*⁵⁶⁹.

En otoño de 1966 Gerhard Winterlich⁵⁷⁰ (4.12.1926) comienza, animado por un grupo de cibernéticos, a recoger material para una obra contemporánea. Entre enero y marzo de 1968 escribe la primera versión de la obra. Los ensayos

⁵⁶⁶ *op. cit.* p. 187.

⁵⁶⁷ Los artículos consultados son: Agde (1969), Böhme & Galfert (1969) y (1969^a), Brähmig (1968), Gysi (1991), Heise (1.8.1971), y por último Linzer (1969) y (1970). El artículo de Heise puede encontrarse en el apartado 2 de la bibliografía.

⁵⁶⁸ Parece ser que la obra no fue publicada, puesto que no aparece en la bibliografía de la "Deutsche Bibliothek" ni en ninguna base de datos consultada. El teatro de Schwedt tampoco nos pudo proporcionar el manuscrito. Y los intentos por ponernos en contacto con Gerhard Winterlich resultaron infructuosos.

⁵⁶⁹ Müller (1989:47-65).

empiezan en el teatro de los trabajadores de la empresa petroquímica de Schwedt bajo dirección del autor. Cuenta el director escénico Karl-Heinz Müller⁵⁷¹, en una entrevista realizada en 1990, que él y Benno Besson se encontraron en la calle con Hans-Peter Minetti, hijo del actor Gerhard Minetti, que conocía a Winterlich, y les preguntó si no podrían ayudar al autor con los ensayos pues era importante para las celebraciones del día del trabajador. Accedieron y en mayo de 1968 visitaron el teatro de Schwedt, quedaron muy impresionados con el trabajo de los actores no profesionales (trabajadores, aprendices, directivos...), muy comprometidos con la obra, que se esforzaron mucho por la imponente presencia de Besson. Benno Besson, Horst Sagert y Karl-Heinz Müller se hicieron cargo de la representación junto con Erhard Rimek y Gerhard Winterlich. A los actores les dieron tiempo libre en sus respectivas empresas para ensayar de doce a dieciséis horas diarias. Trabajaron juntos durante tres semanas. En palabras de Karl-Heinz Müller: "Für uns war die Premiere in Schwedt einer der aufregendsten Eindrücke, die wir je im Theater hatten"⁵⁷². La obra se estrenó el 7 de junio de 1968 en Schwedt. Con motivo de las celebraciones del día del trabajador se representó en Halle, cosecharon un gran éxito y se les concedió la medalla de oro de dichas celebraciones. El tres de octubre de 1968 se les invitó a los "XIII Berliner Festspiele" y representaron la obra en los "Kammerspiele" del *Deutsches*

⁵⁷⁰ Véase también la "Kleine 'Horizonte' – Chronik" en Böhme & Galfert (1969:11).

⁵⁷¹ Gysi (1991:66).

⁵⁷² *ibid.*

Theater, representación a la que asistió Walter Ulbricht, el entonces presidente de estado. Según Karl-Heinz Müller⁵⁷³ las representaciones que siguieron fueron debilitando la obra y dieron lugar a un retroceso en el campo representativo.

La obra de Winterlich obtuvo muy buenas críticas en su día. Peter Brähmig⁵⁷⁴ escribía en 1968 que la obra era desde el punto de vista formal estéticamente interesante y divertida. Aquí podía apreciarse el teatro como institución capaz de operar cambios en la sociedad, como escuela de la vida. Günter Agde⁵⁷⁵, por su parte, comenta en 1969 la necesidad de que el teatro y la dramaturgia reaccionen ante los cambios que produce la revolución científico-técnica en la sociedad de la RDA. Agde se queja de los pocos trabajos que existen al respecto, sobre todo por parte de los dramaturgos experimentados, aunque admite que objetivamente es difícil dar forma dramática a la revolución científico-técnica. Así, alaba *Horizonte* como producto de un colectivo que trabajó intensivamente.

Winterlich expone sus intenciones en 1969 del siguiente modo:

“Horizonte” ist ein Gedankenspiel mit der Zukunft. Ausgangspunkt war für mich, die Beziehungen zu beleuchten, die zwischen dem Modell “Mensch” und dem Modell eines technisch – ökonomischen Prozesses bestehen. Überall gehen wir von der Prognose aus, warum nicht auch auf dem Theater.

⁵⁷³ *op. cit.* p. 67.

⁵⁷⁴ Brähmig (1968:7-11).

⁵⁷⁵ Agde (1969:4-7).

Schließlich soll ja die Kunst helfen, schon den Menschen von morgen heranzubilden. Das alles heißt freilich nicht, daß man in den blauen Dunst hineinphantasieren kann. An die Wirklichkeit muß man sich schon halten. Aber ich wollte das Leben nicht einfach abschildern. Daß dies ästhetische Fragen aufwirft, ist ganz klar. Also schien es mir angebracht, unser Ich zu verdoppeln, um im Streit und Widerstreit dieser beiden Ichs hinter die Geheimnisse unserer Veränderbarkeit zu gelangen und unserem menschlichen Vermögen für die Zukunft einen Vorlauf in der Gegenwart zu schaffen⁵⁷⁶.

En esta cita, Winterlich expone su interés por integrar en la obra un modelo técnico-económico, basado en la cibernética, y enfrentarlo al factor humano. Sin embargo, el autor no desvela que *Horizonte* parte de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. Winterlich como Shakespeare utiliza la realidad de su momento: el primero incorporando la problemática del conflicto entre los avances tecnológicos y el factor humano en el teatro y, el segundo, integrando en su obra las figuras de los artesanos y su entorno. Winterlich aprovecha además la estructura de la obra shakespeariana, basada en los diferentes cambios de personalidad de los personajes, aunque sería Müller quien mejor lo perfilase en *Waldstück*.

Las líneas generales del argumento de *Horizonte* se pueden resumir de la siguiente manera. La poco ocupada mujer del director, Hora, escribe una obra en la que se tratan los problemas reprimidos o pospuestos por la rutina del trabajo, sobre todo la convivencia humana en el socialismo. La base es el conflicto generacional padre – hijo, es decir, el enfrentamiento entre mundo

⁵⁷⁶ Citado en Gysi (1991:66).

tradicional y moderno. El hijo es un profesional, estéril políticamente y el padre es un viejo revolucionario que no está a la altura de las nuevas tecnologías y se siente vigilado por el ordenador. El director de la empresa quiere quedarse con el hijo, más eficiente que el padre. Aparece el segundo yo del director que habla con un trabajador. El director empieza a confundir realidad y teatro, lo que les ocurre también a las demás figuras. En los ensayos de la obra dentro de la obra aparecen los dobles de los actores, interrumpen la obra y los personajes descubren la visión del grupo sobre sí mismos y sobre su trabajo; al verse enfrentados con sus modelos, los trabajadores reconocen nuevas cosas acerca de y en ellos, están dispuestos a cambiar. El secretario representa a su propio hermano, actor de Leipzig, para intercambiar papeles con el director: el secretario-hermano actor representa el papel del director y éste al secretario. También se les ofrecen visiones del futuro a los personajes, puesto que aparecen modelos de futuro que muestran el comportamiento del personaje dentro de cinco o diez años: Kanten padre se ve en el futuro como una persona que por fin ha logrado comprender la cibernética, mientras que su hijo ha encontrado una nueva forma de relacionarse con las personas. De esta forma se hace transparente la pared entre presente y pasado. El director también empieza a hacerlo todo bien pues se da cuenta de que no había prestado atención al fin último: hacer nuevo al hombre de hoy para mañana. Los personajes deben proponerse como meta comprender la reconstrucción socialista y el desarrollo de la personalidad socialista como un único proceso.

Horizonte surgió en contacto estrecho con las personas y su realidad en la empresa. Y ahí residía su encanto pero también sus limitaciones. La decisión de adaptar la obra al teatro profesional tuvo consecuencias, sobre todo de naturaleza estética. Muchos críticos alabaron la "inocencia" de la representación de Schwedt para criticar la "artificialidad" de la adaptación sin tener en cuenta que Besson y sus colaboradores tuvieron mucho que ver con su éxito. El posterior desarrollo de la obra siguió en estrecho contacto con Winterlich y con un gran colectivo de especialistas. Había que encontrar una concepción estética diferente. La gran "traslación" de Heiner Müller era necesaria, que tuvo como consecuencia la pérdida de realismo, es decir, la pérdida de psicología de las figuras y de detalles naturalistas ⁵⁷⁷.

8.3. La transformación de *Horizonte* en *Waldstück*

Uns interessierte diese Sommernachtstraum-Konstellation und diese Art aus der Realität abgenommener Kunstfiguren, auch wenn wir vom Stofflich-Thematischen des Stückes beim Durchlauf fast nichts verstanden hatten. (Karl-Heinz Müller)

En 1969 Besson y sus colaboradores se hicieron cargo de la *Volksbühne* en Berlín Este. Según Müller fue suya la idea de realizar una versión de la obra de Winterlich para la *Volksbühne*⁵⁷⁸, pero los artículos leídos más bien nos sugieren que fue Besson el que pidió a Müller su colaboración. Ya habían

⁵⁷⁷ Linzer (1969:20).

⁵⁷⁸ "Ich hatte die Idee, daraus ein Stück für die Volksbühne zu machen, aus Scheiße Gold". *KoS* p. 239.

trabajado juntos en otras adaptaciones⁵⁷⁹. Karl-Heinz Müller⁵⁸⁰ asegura que estas adaptaciones eran para Müller una forma de supervivencia existencial porque en aquella época no era aceptado ni en la RDA ni en la RFA. Müller había sido expulsado en 1961 de la asociación de escritores por la escenificación de su obra *Umsiedlerin*. La expulsión significaba aislamiento y la prohibición para publicar. Besson y sus colaboradores apreciaban a Müller por su conocimiento de Shakespeare y por su experiencia en el tratamiento de obras de la Antigüedad.

Müller als Bearbeiter alter Stücke war jetzt brauchbar und geduldet: und er scheute sich nicht, sein Talent für dramaturgische 'Kleinarbeiten' einzusetzen, die ihm seine Existenz im Theaterbetrieb sicherten und aus denen zum Teil Projekte und Arbeiten von großer poetischer Kraft und Eigenständigkeit entstanden (...). So entsteht der größte Teil seiner Übersetzungen (...) im Zeitraum zwischen 1967 und '71⁵⁸¹.

Se hicieron hasta siete versiones de la obra *Horizonte*. El trabajo resultante tiene en consideración los coloquios llevados a cabo entre enero y julio de 1969

⁵⁷⁹ Colaboraron juntos en las puestas en escena de *Ödipus Tyrann* en el *Deutsches Theater* en 1967. Y posteriormente *Der Arzt wider Willen* en la *Volksbühne* en 1971, *Wie es Euch gefällt* en 1975 y *Hamlet* en 1976. Véase Heiner Müller sobre Besson en Storch (1988:232).

⁵⁸⁰ Gysi (1991:67).

⁵⁸¹ Wieghaus (1984:148). Además de las traducciones realizó, como sabemos, la adaptación de *Horizonte*. Asimismo escribió el libreto (*Drachenoper*) para la ópera *Lanzelot* de Paul Dessau y una versión teatral *Weiberkomödie* de la obra radiofónica *Die Weiberbrigade* escrita por su mujer Inge Müller. El mismo autor destacó la posición especial de estos tres proyectos junto con otros textos teóricos en el volumen *Theater-Arbeit* de la editorial Rotbuch. "Dokumentiert ist damit der Versuch Müllers Ende der sechziger Jahre nach einer Phase der Enttäuschungen und Selbstverständigungen wieder zu einer 'Theater-Arbeit' (...) zu kommen, die sich (...) auch nicht scheut, dem vorgefundenen ästhetischen Erwartungshorizont zu entsprechen". *ibid.* Hauschild (2001:274) comenta sobre el trabajo de Müller en la adaptación de *Horizonte*: "(...) das Ganze [ist] für ihn auch ein Versuch in Opportunismus gewesen, denn er habe damals die Hoffnung gehabt, die Heirats- und Wiedereinreiseerlaubnis für Ginka damit beschleunigen zu können".

con funcionarios del partido, de los sindicatos y del estado, directores de la industria, científicos y trabajadores así como las sugerencias de los colaboradores artísticos de la Volksbühne y de los actores en los ensayos improvisados⁵⁸². Karl-Heinz Müller comenta que sufrieron mucho durante el proceso de adaptación, podemos suponer que debido al esfuerzo de tener que aunar opiniones de personas tan distintas, y que finalmente trabajó Heiner Müller solo, pero "es gelang nicht, die Art des sinnlichen Umgangs und der Figuren-Konstellation, die Winterlichs Fassung hatte, auf eine ästhetische angemessene und dann konsumierbare Ebene zu bringen"⁵⁸³. El tratamiento del material por parte de Winterlich era inocentemente crédulo. Heiner Müller tenía otra concepción, otra forma de describir los procesos sociales más crítica y distanciada.

Müller comenta que Brecht habla de la relación directa con la vida en el drama isabelino. Para Heiner Müller *Horizonte* tiene esa cualidad porque surge de la colectivización de un trabajo en la obra y en la representación, de las posibilidades de los actores no profesionales y de las necesidades de un público determinado. "Sozialismus in der DDR Ende der sechziger Jahre heißt (...) für Müller vor allem die Möglichkeit des einzelnen Menschen, 'Mitproduzent' des gesellschaftlichen Lebens zu sein"⁵⁸⁴. El teatro profesional debe desaparecer

Se refiere a Ginka Tscholakowa, de procedencia búlgara, que posteriormente se casaría con Müller.

⁵⁸² Véanse extractos de los coloquios llevados a cabo por el colectivo de colaboradores en Böhme & Gallfert (1969:8-11) y (1969^a:17-19).

⁵⁸³ Gysi (1991:67).

⁵⁸⁴ Wieghaus (1984:150).

como institución si quiere acceder a esa cualidad. El público de la *Volksbühne* no estaba tan familiarizado con la problemática como lo estaba el del teatro de los trabajadores. Así, los adaptadores quisieron “optimizar” a los espectadores de Berlín⁵⁸⁵. Llegaron a otro tipo de acuerdo con el público. En primer lugar, no era creíble que la mujer del director, como persona externa y ama de casa, comprendiese mejor la problemática de la empresa que todo el colectivo. En segundo lugar, en el teatro profesional había tres niveles de representación: actores representan a científicos que como actores no profesionales representan a científicos. Esto se simplificó en un doble nivel, el colectivo de la empresa se optimiza a sí mismo por medio de diferentes medios teatrales. Después de muchas sugerencias al respecto se decidieron finalmente por el viejo medio de la comedia de las transformaciones y de los errores. A medida que ensayaban los atrezos eran cada vez menos. La meta de la representación era animar al público, en nombre de las nuevas cuestiones de la revolución científico-técnica, a encontrar en el teatro un compañero que también se ocupa, a su manera, de estos temas. Además, la representación tuvo dos descansos para que los espectadores tuviesen tiempo para pensar y para familiarizarse con los distintos espacios y con los juegos de preguntas. Se pretendía que el público abandonase su comportamiento pasivo y participase directamente. En general la prensa se sintió decepcionada con el experimento⁵⁸⁶. Nos remitimos de nuevo a Karl-

⁵⁸⁵ Véase también Hauschild (2001:275).

⁵⁸⁶ Véase por ejemplo Linzer (1969:20-23). Critica la adaptación, afirma que Heiner Müller fue bastante irrespetuoso con el original, pero reconoce la superioridad del texto de Müller. O el

Heinz Müller que explica por qué el producto no era consumible: "Bei den einen funktionierte das Projekt auf Grund seiner mangelnden Sinnlichkeit nicht und bei den anderen, weil für sie solche Utopie des Sozialismus nicht existent war und sie dementsprechend nicht dafür sensibilisiert waren"⁵⁸⁷. Pero para el colectivo teatral la utopía sí representaba un papel y por eso las conversaciones con el público eran concebidas como parte de la representación; de esta forma se lograba que el espectador entrase en relación directa con lo que sucedía en el escenario.

Winterlich estuvo muy activo en los ensayos de Schwedt, pero cuando leyó el texto de Müller se sintió profundamente herido porque la sensibilidad que él había imbuido a los acontecimientos había desaparecido. "Daß da jemand mit einem ganz anderen Empfinden und Verständnis etwas macht, wo er nur noch Rohstofflieferant ist, man sich auf seine Schultern, ja auf seinen Kopf stellt, war eine tiefe emotionale Wunde für ihn"⁵⁸⁸. Heiner Müller escribe en su autobiografía: "Der Autor der Vorlage war nach der Premiere unser Feind. Die Leute, die in Schwedt das Original gespielt hatten, sich selbst gespielt hatten, was die Qualität der Grundidee von Winterlich war, fühlten sich beleidigt, weil sie sich auf der Bühne nicht wiedererkannten"⁵⁸⁹. Winterlich

mismo (1970:7). Aquí comenta que le falta fuerza a la realización, hay demasiados juegos de variación en la segunda parte que ponen en peligro la comprensión de la obra, los personajes como portadores de procesos sociales significativos tampoco tienen la fuerza necesaria.

⁵⁸⁷ Gysi (1991:70).

⁵⁸⁸ *op. cit.* p. 68.

⁵⁸⁹ *KoS* pp. 240-241.

temía que los camaradas del SED de Frankfurt/Oder no comprendiesen que hubiese cedido su trabajo para algo así. Pero había gente en el SED, sobre todo el entonces secretario de cultura de Berlín Roland Bauer, que posibilitaron que la obra se estrenase el 25 de septiembre de 1969, aunque sólo hubo 27 representaciones. Tres años después del estreno escribió Müller: “Bessons wichtigste Arbeit in der DDR, die Volksbühnenaufführung ‘Horizonte’, ein (unser gemeinsamer) Mißerfolg”⁵⁹⁰.

8.4. *Waldstück vs. A Midsummer Night's Dream*

8.4.1. *A Midsummer Night's Dream*

The *Dream* is the most erotic of Shakespeare's plays. (Kott)

En este apartado no ofreceremos al lector un análisis detallado de los personajes de *A Midsummer Night's Dream*, como hemos hecho en capítulos anteriores, debido sobre todo a que lo que permanece en la parodia de Müller es la estructura sobre la que se sustenta la obra de Shakespeare.

⁵⁹⁰ Gysi (1991:65). Según cuenta Hauschild (2001:276): “Bei vielen Theaterbesuchern ist *Horizonte*, das als Stück in Müllers Bearbeitung kaum wiederzuerkennen ist, als Theaterexperiment dennoch in guter Erinnerung geblieben – nebenbei auch ein Beweis dafür, daß selbst ein wenig bedeutender Text Müller zu inspirieren vermochte”. Aunque ya vimos que lo que atrajo fundamentalmente a Müller fue la posibilidad de trabajar en algo que no fuese censurable.

A Midsummer Night's Dream, escrita supuestamente entre 1595 y 1596⁵⁹¹, fue publicada por primera vez en el "First Quarto" de 1600 por Thomas Fisher y después en el "Second Quarto" de 1619 por William Jaggard. El texto del "First Folio" de 1623 deriva de ambos. El motivo, naturalmente también supuesto, es la boda, el 19 de febrero de 1596, entre Elizabeth, hija de Sir George Carey y nieta de Henry: Lord Hunsdon, y Thomas, hijo de Lord Berkeley⁵⁹². Para Stanley Wells⁵⁹³ los experimentos tempranos de Shakespeare en la comedia tienen su expresión perfecta en esta obra. No hay ninguna influencia dominante.

Las fuentes en las que se inspiró Shakespeare para escribir esta obra fueron entre otras *Las Metamorfosis* de Ovidio, con el tema de las transformaciones y la introducción de la historia de Píramo y Tisbe. Shakespeare probablemente lo conocía en el original y en la traducción de Arthur Golding de 1567. Teseo e Hipólita aparecen ambos en las *Vidas de nobles griegos y romanos* de Plutarco, traducido por Sir Thomas North en 1579 y en "The Knight's Tale" de Chaucer, y más ampliamente en la mitología clásica y medieval. La transformación de Bottom debe algo al cuento de Luciano en *El asno de oro* de Apuleyo⁵⁹⁴.

⁵⁹¹ Según indica Barton (1974:218) la fecha de composición aceptada generalmente es 1595-96. Wells (1978:29) por ejemplo se inclina por 1595 y Martínez Luciano (1984:47) por 1596.

⁵⁹² Wilson (1996:199 y 219). Comenta el autor que esta tesis fue propuesta por Peter Alexander en *Shakespeare's Life and Art* (1939) y apoyada por Harold Brooks en su edición Arden de la obra (1979).

⁵⁹³ Wells (1978:29).

El papel de la familia y las relaciones entre padres e hijos en la adolescencia es un tema que está presente en muchas obras de Shakespeare, particularmente en las que escribió a mediados de los años 90⁵⁹⁵. El tema principal de *A Midsummer Night's Dream* es el matrimonio, en tres niveles: el matrimonio maduro de los reyes de las hadas, Teseo e Hipólita, y las dos parejas de jóvenes enamorados. La obra comienza en un tono serio para luego convertirse en comedia, aunque ha habido autores como Jan Kott⁵⁹⁶ que han subrayado el lado oscuro del "Sueño".

La acción transcurre en el bosque donde los enamorados buscan refugio de su huida de las estrictas leyes de Atenas. En el bosque impera la magia de Oberón: todos sufren sus consecuencias, incluso Titania al creerse enamorada de Bottom con cabeza de asno. En torno a la historia principal, el autor teje otras historias secundarias: el matrimonio entre Teseo e Hipólita, reina de las Amazonas, a la que Teseo conquistó por la fuerza⁵⁹⁷; la oposición de Egeo a la boda entre su hija y Lisandro, y la consecuente rebelión y desobediencia de Hermia; el conflicto entre Oberón y Titania por el niño; los artesanos y su escenificación de la obra "Píramo y Tisbe" ante la corte de Teseo. Constantemente hay amenazas de cambio pero finalmente se restituye el primer orden patriarcal de partida para llegar al "final feliz". Las mujeres de la obra se

⁵⁹⁴ Dutton, Richard (1996:259). Véase también Barton (1974:217-219).

⁵⁹⁵ Bassnett (1993:57).

⁵⁹⁶ Kott (1988:171-190).

⁵⁹⁷ Véase el artículo de McGuire (1996) en el que comenta la diferente utilización del silencio de Hipólita en cinco representaciones distintas.

rebelan contra el dominio masculino para terminar subyugadas a sus respectivos maridos: Titania desobedece a Oberón y se queda con el niño de su "votaress"⁵⁹⁸, aunque después del encantamiento que sufre vuelve sumisa al redil de su marido. Hermia se rebela contra su padre y huye al bosque con Lisandro, al final de la obra ha pasado de ser propiedad de su padre a ser propiedad de su marido.

The cost of this harmony, however, is the restoration of patriarchal hierarchy, so threatened at the beginning of the play. This return to the old order depends on the breaking of women's bonds with each other and the submission of women, which the play relentlessly exacts⁵⁹⁹.

Las mujeres permanecen constantes, son los hombres los que cambian sus sentimientos bajo el efecto de la poción de Oberón. En el argumento del mundo mágico de las hadas ocurre al contrario: Titania es inconstante, tiene un nuevo amante (con cabeza de asno): Bottom⁶⁰⁰. Aunque en el texto se expone que Titania y Oberón son inconstantes, pues ambos hacen referencia a la atracción que siente el otro por Teseo e Hipólita respectivamente. Cabe destacar, por otro lado, la ausencia escénica de madres en las obras de Shakespeare, en general y, en esta, en particular. Aunque hay que admitir que a menudo se mencionan mujeres sin que su presencia se haga efectiva. Así, la tía viuda de Lisandro, a cuya casa pretenden huir para refugiarse, la madre de Tisbe, la madre del niño, objeto de la disputa entre Titania y Oberón, y Nedar,

⁵⁹⁸ La madre del niño había hecho votos en la orden de Titania.

⁵⁹⁹ Nelson Garner (1996:95).

la supuesta madre de Helena⁶⁰¹. También podríamos incluir la presencia (o ausencia) en el texto de la reina, ya bastante mayor por esas fechas: "At a fair vestal, throned by the West"⁶⁰².

Una metamorfosis que ocurre repetidamente dentro y fuera del escenario, consiste en que los espectadores se convierten en participantes⁶⁰³. Oberón observa como espectador a los enamorados y participa activamente en su devenir. Puck asiste al ensayo de "Píramo y Tisbe" y las consecuencias se dejan ver claramente después, al final de la obra se dirige a todo el teatro. Teseo y todo su séquito ven la obra escenificada por los artesanos y también participan, incluso deciden que estos no representen el final. Los artesanos reafirman su personalidad y establecen una relación entre ficción y realidad, teatro y sociedad, al decir siempre sus nombres cuando actúan: "(...) the process of joining or weaving together carnival role and social role, actor and audience, stage and auditorium could stand as the ultimate 'marriage' that the play aims to celebrate"⁶⁰⁴.

Otro motivo es la naturaleza representada principalmente por el bosque. Algunos autores la contemplan como inocente, el bosque como locus amoenus,

⁶⁰⁰ Bevington (1975:32).

⁶⁰¹ Hawkes (1996). Este crítico postula que Nedar, a quien se menciona dos veces en el texto, es la madre de Helena. Por un lado, cree reconocer un anagrama en este nombre: Nedar – Arden, apellido de la madre de Shakespeare y, por otro, lo asocia con "Neda", nombre en griego antiguo de un río, y presumiblemente antes de ello el nombre de una ninfa relacionada con Zeus. Así, defiende el origen femenino del nombre. Hay otros críticos y directores de teatro, como Harley Granville-Barker, que ven en Nedar al padre de Helena.

⁶⁰² Véase al respecto Montrose (1996:126).

⁶⁰³ Hawkes (1996:233).

⁶⁰⁴ *op. cit.* p. 239.

y otros ven en ella algo más oscuro. Así, Demetrio amenaza a Helena con dejarla sola con todas las fieras. Además los cuatro amantes están a menudo en tensión, como si algo acechara.

(...) it is rather a forest inhabited by devils and lamias, in which witches and sorceresses can easily find everything required for their practices. (...) The bestiary of the *Dream* is not a haphazard one. The dried skin of a viper, pulverized spiders and bats' gristle appear in every medieval or renaissance book as drugs to cure impotence and women's afflictions of one kind or another. All those are slimy, hairy, sticky creatures, unpleasant to touch and often rousing violent aversion. It is the sort of aversion that is described by psychoanalytic textbooks as sexual neuroses. Snakes, snails, bats and spiders form also a favourite bestiary of Freud's theory of dreams⁶⁰⁵.

Jan Kott sugiere que la obra está llena de erotismo y de criaturas desagradables como serpientes, murciélagos y arañas, estableciendo una relación entre ambos, ayudado por Freud. Niega por tanto cualquier concepción del bosque como versión de la Arcadia.

Nos gustaría comentar asimismo que Shakespeare se hace eco en su obra de la problemática de su tiempo, lo que también veremos reflejado en *Waldstück*. Durante 1595 hubo malas cosechas debido al mal tiempo, lo que desembocó en muchos disturbios en los que participaron artesanos. El descontento social, quejas por el precio de la comida, por el desempleo, etc., era expresado en las palabras y acciones de artesanos en general y pañeros en

⁶⁰⁵ Kott (1988:182).

particular. Es significativo que Shakespeare dé el nombre "Robin Starveling" a unos de sus personajes, al sastre:

Shakespeare did not (...) close his eyes to the social scene. By invoking the dangerous Midsummer season in his title, by featuring a group of artisans as his comic protagonists, by making their leader a weaver, by allowing class consciousness to surface, (...), in their relations with their courtly patrons, and especially in the repeated fears expressed by the artisans that violence is feared from them (...), he faced his society squarely; and instead of the slippage from carnival to force, he offered it a genuinely festive proposition⁶⁰⁶.

La obra *A Midsummer Night's Dream* ha sido abordada por la crítica desde diferentes enfoques⁶⁰⁷. No nos hemos decantado por uno en particular, sino que hemos comentado, sobre todo, los puntos que revisten mayor interés para nuestro posterior análisis.

8.4.2. *Waldstück*⁶⁰⁸: Repetición y diferencia.

Der Wald. Der Wald. Was habt ihr mit dem Wald.

8.4.2.1. Breve exposición del argumento⁶⁰⁹

La obra está dividida en tres actos. El primero cuenta con 29 escenas, el segundo con 24 y el tercero con 14. Generalmente los personajes hablan en

⁶⁰⁶ Patterson (1996:178).

⁶⁰⁷ Véase especialmente Dutton (1996).

⁶⁰⁸ Heiner Müller dio este nombre a su adaptación de *Horizonte*. Esta obra se encuentra en el volumen correspondiente a *Shakespeare Factory 1* (1985) de la editorial Rotbuch.

verso. El final de cada acto se indica con dos o tres versos rimados. La acción tiene lugar en un centro de descanso, concretamente en el bosque, de una empresa propiedad del pueblo de la RDA en una noche de verano⁶¹⁰.

Todos los personajes pasan el fin de semana en el mencionado centro de descanso. Cada uno tiene sus propios problemas a los que se enfrentará en el transcurso de ese fin de semana. El principal problema lo representan los hermanos Kanten: Götz⁶¹¹ (35 años) es la cabeza pensante, el científico cibernético que apuesta por el desarrollo y la tecnología sin pensar en las personas: "Dein kybernetischer Elitekopf. / Der nur Computer sieht und keine Menschen" (I 1, 103)⁶¹². Matthias (40) es el que tiene en cuenta el factor humano y no está a favor del nuevo modelo. Este modelo prescindirá de muchos empleados, entre ellos él mismo porque no apoya dicho modelo. Sukko (25), la economista, queda con ambos en el bosque para que puedan hablar cara a cara sin huir el uno del otro. Miru Müllebär, mujer de Franz, debe seguir estudiando matemáticas porque así lo ha decidido el grupo de optimización, entre ellos su propio marido. Franz no se atreve a decirle que su puesto ha sido eliminado y que no tiene ningún sentido que siga estudiando. A Siegbert Rundlauf, por otra

⁶⁰⁹ Realizamos a continuación una breve exposición del argumento por considerar que esta obra no es tan conocida como las demás.

⁶¹⁰ Alusión a la obra de Shakespeare.

⁶¹¹ "Götz es por voluntad de los autores un personaje negativo. Pero Götz vela por la empresa, quiere que se trabaje racionalmente y con métodos más modernos. Todo eso es positivo. Que haya gente que pierda su trabajo ocurre en todas partes cuando se dan cambios en las estructuras". Extraído del coloquio para la puesta en escena de la obra en la *Volksbühne*. Böhme & Galfert (1969:9).

⁶¹² Todas las citas proceden de la obra mencionada: Müller (1985). Entre paréntesis indicamos el acto correspondiente, la escena y el número de página.

parte, también le han animado para que siga estudiando durante siete años más. Su mujer, Tilli, quiere pedir explicaciones pues nadie le dice a su marido qué perspectivas de futuro tiene. Hora Pfeil, mujer del director de la empresa, quiere salvar su matrimonio y para ello se sirve de Ludwig Netz, secretario del partido, al que obliga adoptar la personalidad de su marido haciendo que se ponga su albornoz. También idea un plan para que su marido pueda enfrentarse a sí mismo. Netz se hace pasar por su hermano gemelo: Ludwig Reuse, actor que ha de representar a un director de empresa en su próxima obra. Pfeil le ayuda y adopta el papel de Netz para ejercer autocrítica, Netz, como su hermano, adopta el papel de Pfeil. Hay un doble juego, un doble intercambio de papeles.

Los personajes van adoptando las personalidades de los otros cuando se ponen o cogen un objeto que pertenece a los demás: Netz se transforma en Pfeil cuando se pone el albornoz de éste; Franz se pone las gafas de Matthias y se convierte en éste; Siegbert se transforma en Götz cuando coge su pelota. Esto da lugar a encuentros con los otros personajes que pueden desahogarse ante la máscara y solucionar así sus problemas, que podríamos resumir en falta de comunicación. Otro resultado son, por supuesto, los malentendidos que surgen al aparecer los verdaderos personajes y encontrarse con sus dobles, hecho por el que pueden observarse desde otra perspectiva y aprender algo de sí mismos. Finalmente todo se aclara y deciden aunar ciencia y factor humano para un mejor desarrollo del nuevo modelo: "Die Solidarität fängt im Betrieb an" (II 10, 154). En la última escena aparece la abuela desconocida que se burla de todos

los términos científicos y se erige en salvadora de la industria: es ella la que cuida a los niños mientras los demás están cualificándose. "Die halbe Industrie läg schon im Koma / Wenn ich nicht wär, die Unbekannte Oma" (III 14, 181).

8.4.2.2. El sueño de la revolución científico-técnica

Mein Bruder hat den Wirbel ausgelöst,
Der uns in neue Horizonte trägt,
Wenn wir uns auf ihn setzen und ihn steuern.
Der Wald bewegt sich schon. Die Bäume tanzen
Und die Einhörner stampfen durch den Busch.
Was die Natur kann, können wir schon lange.
(II 18, 159-160)⁶¹³

El propósito de este apartado es analizar qué es lo que queda del *Sueño* en *Waldstück*. La obra, en su conjunto, refleja esa "constelación" de *A Midsummer Night's Dream*: las transformaciones que sufren los personajes, la atmósfera mágica del bosque que los envuelve, esa sensación paradójica de descanso y peligro -en *Waldstück* peligra el puesto de trabajo en la empresa. Principalmente lo que permanece es la estructura y ciertos aspectos del contenido, como es la inserción de temas de actualidad en la obra.

La naturaleza en esta obra ha sido minimizada y se reduce a: bosque, árboles, mosquitos y ranas. Para la mayoría de los personajes el bosque es aburrido o molesto:

GÖTZ Nichts gegen Bäume. Die Natur muß auch sein.
Ich frag mich: muß sie so langweilig sein (I 5, 107).

SUKKO Schlafen denn die Frösche nie? Mein Kopf.- (II 5, 137).

PFEIL Ich bitte die Kollegen Frösche, ihr
Sinnloses Quaken einzustellen. Es stört
Die Leistungstätigkeit (II 12, 155).

NETZ Das ist der deutsche Wald. Er hat es in sich.
Man sollte ihn ausreißen mit der Wurzel.
Die Nacht ist auch zu blau. Wer soll da leiten.
Der Mond ist eine ideologische Funzel.

HORA Ludwig, was hast du gegen unsern Wald.
Der Mond scheint auch ganz freundlich, und die Nacht
Ist hell genug: mancher sieht manches anders (II 18, 158).

GÖTZ In diesem optimalen Wald
Bewohnt von Mückenschwärmen, zwischen See
Und Bungalow, Kinder und Vogellärm (III 1, 164).

GÖTZ Ein schöner Wald, und eine schöne Nacht.
Lästig die Mücken. Aber man erholt sich (III 4, 170).

Mientras que casi todos los personajes, sobre todo Götz, asocian el bosque con su lado más incómodo, Hora reconoce el lado mágico y especial de éste. La única criatura mitológica que se pasea por el bosque es un unicornio (I 29, 131) rompiendo la lógica impuesta por la cibernética y las matemáticas. Los personajes asocian su realidad y la locura transitoria que parece que están experimentando con el bosque y sus elementos:

FRANZ *als Matthias* Was ich gesagt hab, ich versteh es auch nicht.
Es muß die Nacht sein. Alles ist verrückt

⁶¹³ Todas las citas proceden de: Müller, H. (1985) *Shakespeare Factory 1*.

In diesem Wald. Sogar der Mond sieht falsch aus.
Ich wette, wenn es regnet, wird er grün.
Ich frag mich schon, ob diese Bäume echt sind (II 7, 142).

HORA Der Mond. Die Frösche. Manchmal klang es mir
Als ob die Bäume eine Stimme hätten
Und unterhielten sich mit Mathematik.
Es klang wie eine Formel, a Quadrat
Und b Quadrat in Klammern minus x
Oder so ähnlich (II 9, 147).

MATTHIAS Pfeil ist verrückt geworden. Der auch. Alle.
Als ob das Einhorn sie gebissen hat.
Der Wald. In diesen Bäumen steckt was. Oder
In diesem Wind, der durch die Bäume geht (II 13, 155).

El bosque, como hemos visto, se ha reducido considerablemente, los personajes, incluso, dudan de su autenticidad. La mayoría acepta el juego que les impone esa noche de verano y aprovechan la situación para solucionar sus problemas domésticos y laborales. Bajo el disfraz, los personajes, se atreven a enfrentarse a su jefe y defender sus posturas como no lo habían hecho antes.

Podemos establecer ciertos paralelismos entre los personajes de ambas obras. Hora se erige en maestra de ceremonias como Oberón. Los dos tienen conflictos en "casa" y los solucionan por medio de encantamientos. Pfeil está celoso de Netz desde que éste habló y bailó con ella en una fiesta de la empresa (I 12).

HORA In meiner Ehe wird der Teufel los sein
Bis eure Optimierung optimiert ist (...)

Und weil du angefangen hast, mußt du
Jetzt weiterspielen, bis der Himmel klar ist
In unsrer Ehe, hier, und im Betrieb (I 12, 116-117).

Hora no aparece muy frecuentemente en escena pero sus intervenciones son fundamentales para que el juego siga. Netz se niega al principio a actuar pero acaba cediendo.

NETZ Ich bin Parteisekretär und kein Schauspieler (I 12, 116).

Ich weiß nicht, ob ich das Theater mitmach (II 9, 146).

Wir haben schon
Genug Theater in diesem Wald.
Ich hätte nicht Schauspieler spielen solln (II 11, 154).

Aunque Hora tiene un papel importante, no aparece en *Waldstück* como la autora de una obra de teatro que los trabajadores han de ensayar⁶¹⁴, pero es ella la que insta a Netz a representar el papel de su hermano actor y la que propone el argumento de la obra ficticia para que su marido pueda descubrirse a sí mismo.

Nos gustaría señalar que en las dos obras los personajes se mueven en un ambiente dominado por los hombres. Ya vimos en *Sueño* que las mujeres son propiedad masculina, tanto del padre como del marido después. En *Waldstück* el modelo ha sido diseñado por hombres y son ellos los que ocupan las

posiciones más elevadas. Pero las mujeres en esta obra son fuertes y son ellas las que restablecen la armonía al final. Miru y Tilli no adoptan la personalidad de otro, son constantes como Hermia y Helena. No necesitan de disfraces para enfrentarse a los jefes del grupo de optimización. Tilli ha sacrificado su carrera por su marido y sólo quiere protegerle. Se dará cuenta de su error al hablar con su marido convertido en Götz:

TILLI Ich bin die stärkere Hälfte.

Und wir ergänzen uns. Ich lenke ihn (II 2, 132).

(...) Vierzehn Jahre lang

Hab ich ihn abgeschirmt. Meinen Beruf

Sogar habe ich aufgegeben, um ihn – (II 2, 133).

(...) Ich dachte immer, mein Mann hat nur mich.

Jetzt hat er eine Perspektive (II 2, 134).

Miru, por su parte, castiga a su marido, como Titania, por considerarle responsable de eliminar su nuevo puesto de trabajo para el que tan arduamente ha estado estudiando:

MIRU (...) Er hat mich

Wegoptimiert. Jetzt hab ich ihn

Wegoptimiert. Von Tisch und Bett (II 4, 136).

La única que se “transforma” es Sukko. Aunque en un momento determinado dice: “In meinen Träumen sind die Männer anders” (III 1, 166), se

⁶¹⁴ Como vimos, el triple nivel de escenificación: trabajadores representan a actores que representan a científicos se perdió en la representación profesional dando lugar a un doble juego: actores representan a científicos.

convierte en Götz cuando coge su pelota por amor para que éste pueda por fin reconocer sus errores, y Götz, el científico, acaba viendo unicornios. La presencia de erotismo en el texto se ve reducida a estos dos personajes. Götz ve a Sukko con otros ojos, ha pasado de economista a mujer.

GÖTZ Kaum hat sie mich in diesen Wald gelockt,
Gehn mir die Augen auf für ihre Kurven.
Unter dem wenig optimalen Mond (I 5, 107).

SUKKO (...) Wenn ich dich denken seh
Wird mir schwach in den Knien.

GÖTZ Ich denke, Sukko (III 1, 165).

GÖTZ Ich denke, Sukko. Zeig mir deine Knie (III 3, 169).

Como podemos observar, el erotismo que subyace en *A Midsummer Night's Dream* no es tan inocente como en este pasaje, casi banal. En el bosque de Shakespeare los amantes duermen uno junto al otro y la posibilidad de pérdida de la virginidad flota en el ambiente.

En cuanto a las mujeres mayores, la alusión en el texto shakespeariano a ellas que mencionábamos, se concreta en *Waldstück* en la abuela desconocida, tabla de salvación para la industria pues es la que se ocupa de los niños mientras los demás siguen cualificándose.

El matrimonio recibe un enfoque distinto en *Waldstück*. Parece que los dos matrimonios jóvenes: los Mullebär y los Rundlauf, sean la versión optimizada de los cuatro enamorados de *Sueño*, de manera semejante a la obra

de Shakespeare, se hace difícil en ocasiones distinguirlos⁶¹⁵. Hora y Pfeil podrían representar a Oberón y Titania como matrimonio que lleva más años de convivencia. Los hermanos se pelean por Sukko pero es Götz el que se casará con ella, aunque para él casarse no es científico (III 1, 165). Al final, de forma totalmente práctica, Matthias decide quedarse con la abuela desconocida para que cuide de sus hijos.

Como habíamos mencionado anteriormente, en *Waldstück* hay algunos momentos escénicos que nos remiten a *A Midsummer Night's Dream*: Götz y Matthias se enfrentan en un "duelo" por el amor de Sukko. Este duelo consiste en ver quién aguanta más tiempo debajo del agua; es una apuesta que hacían cuando eran pequeños. Lisandro y Demetrio también quieren batirse en duelo por el amor de Helena, pero el sueño provocado por Oberón les invade antes de enfrentarse. Otro recuerdo del sueño shakespeariano nos lo proporciona Götz cuando aparece con un pie de caballo y con cuernos en la cabeza (II 24). La cabeza de asno de Bottom ha sido minimizada. A pesar de que algunos personajes actúan durante toda la obra: Siegbert como Götz, Franz como Matthias, Netz como Pfeil y al final Sukko como Götz, la representación que guarda una relación más estrecha con "the play-within-the play" de "Píramo y

⁶¹⁵ "Helena loves Demetrius, Demetrius loves Hermia, Hermia loves Lysander. Later Lysander runs after Helena, Helena runs after Demetrius, Demetrius runs after Hermia. This mechanical reversal of the objects of desire, and the interchangeability of lovers is not just the basis of the plot. The reduction of characters to love partners seems to me to be the most peculiar characteristic of this cruel dream; and perhaps its most modern quality. The partner is now nameless and faceless. (...) Everybody has become ambivalent". Kott (1988:176).

Tisbe" es cuando Netz y Pfeil intercambian sus papeles. En ambos casos los personajes son conscientes de estar actuando. Como ya dijimos, se trata de un doble juego, puesto que Netz representa a su hermano Ludwig Reuse⁶¹⁶:

NETZ Stelln Sie sich vor, Sie sind mein Bruder und
 Sie kritisieren mich, den Werkdirektor.
 Den Apfel lernt man kennen durch Kritik:
 Man ißt ihn. Sie verstehen. Dialektik (II 10, 152).

Pero las funciones son distintas: Shakespeare utilizó la representación para, por un lado, mostrar la problemática de los artesanos en clave de humor: su casi obsesiva preocupación por no herir los sentimientos de los nobles espectadores ni asustar a las damas tiene un trasfondo de realidad social; y, por otro, tiene una función metateatral, pues nos muestra los entresijos del teatro⁶¹⁷. En *Waldstück* la representación sirve a Hora para solucionar sus problemas con su marido, pues éste por fin, gracias a esta "terapia teatral", puede desahogarse y descubrir aspectos nuevos en su personalidad.

En la obra de Müller los personajes se convierten en espectadores y participantes, haciendo del teatro un lugar de confluencia con la vida cotidiana. En (I 2) Pfeil se convierte en espectador atónito de la conversación entre su mujer y Netz, vestido con su albornoz y representando su papel. Como mencionamos, durante la representación en la *Volksbühne* se pretendía que el

⁶¹⁶ Absurdo si se tiene en cuenta que los dos hermanos no comparten el apellido sino el nombre.

⁶¹⁷ Se ha identificado a Quince con Shakespeare. Véase Wilson (1996:207).

público participase. Así, en *Waldstück* hay varias alusiones directas al público en el texto:

SUKKO Wissen Sie, was ein Katalysator ist.

Wen frage ich das. Sie wissen es natürlich.

Ich bin ein Katalysator. Halten Sie mir

Die Daumen, daß mein Hexperiment gelingt (I 5,
108).

FRANZ Ich habe Mathematik studiert. Sie lachen (I 14, 120).

PFEIL Unsre Erholung braucht jetzt eine Pause.

Ihr auch, Kollegen. Bockwurst, Bier und Brause

In den Salons. Doch gehn Sie nicht nach Hause (I 29,
131).

SIEGBERT *als Götz* Haben Sie schon in Ihrem

Chef gesteckt (II 1, 132).

GÖTZ Und jetzt, und das ist neu in diesem Hause

Gönnen wir Ihnen eine zweite Pause (II 24, 163).

Como comentamos anteriormente, en *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare se hace eco de los acontecimientos de su época, también en *Waldstück* (en *Horizonte* primero) se intentó traducir a escena los problemas de la revolución científico-técnica. La problemática que supone la creación de un nuevo modelo para optimizar la producción, pero que no tiene en cuenta el factor humano. Las dos obras terminan con un final feliz, aunque en ambas hay una nube negra que flota en el aire que amenaza con truncar la felicidad de toda la obra. En *A Midsummer Night's Dream* Egeo persiste en mantener su decisión:

Enough, enough, my lord; you have enough.

I beg the law, the law, upon his head.
 They would have stol'n away, they would, Demetrius,
 Thereby to have defeated you and me:
 You of your wife, and me of my consent,
 Of my consent that she should be your wife (IV i, 154-159)⁶¹⁸.

No vuelve a hablar, pero podemos suponer su frustración al no acatarse su disposición y tener que obedecer los deseos de Teseo. En *Waldstück* es Götz el elemento de discordia pues amenaza con abandonar el proyecto:

Macht eure Optimierung ohne mich.
 Mit meinem Bruder. Ohne das Modell.
 Ein Sprengstoff für die Industrie. Für euch
 Ein fauler Fisch. Wenn nur der Hintern an
 Der Wand bleibt. Staatliche Beschlüsse. Ihr –
 Verkauft unser Modell. Der böse Feind
 Nimmt es mit Kußhand und es bringt Devisen (III 6, 173).

Sukko es la encargada de convencerle: coge su pelota y le obliga a enfrentarse a sí mismo. Götz reconoce sus errores. De todas formas este cambio es demasiado rápido y poco creíble⁶¹⁹. Los demás personajes ya llevaban consigo la duda que representa el nuevo modelo, pero Götz creía fielmente en el proyecto y en la ciencia. El resto de las figuras no entiende lo que está ocurriendo pero aun sin conocer las reglas del juego participan, Götz en cambio, se niega a jugar aunque en su discurso aparecen criaturas poco racionales:

GÖTZ Die Frösche haben mich nicht informiert.

⁶¹⁸ Cita procedente de la edición de Blackmore (1974): *The Riverside Shakespeare*.

⁶¹⁹ "Das ist einer der zauberhaften 'Knalleffekte' von Stück (und Inszenierung), die der Zuschauer nicht nachvollziehen kann, da reale Grundlagen dafür im Stück selbst nicht gelegt sind". Linzer (1969:22)

Die Mücken auch nicht. Das Einhorn war taubstumm (III 3, 168).

Ich weiß nicht, was für ein Spiel Sie spielen. Mich hat niemand informiert. Ich kenne die Regeln nicht. Ich spiel nicht mit (III 4, 170).

Por esta razón su transformación sorprende todavía más. Pero finalmente los hermanos se reconcilian: Götz reconoce la importancia del ser humano y su amor por Sukko. Matthias, por su parte, admite su error al identificar a la cibernética con su hermano. En ambas obras cuando los problemas han sido solucionados la magia del bosque desaparece, aunque Demetrio sigue con los ojos empapados de jugo. Y Götz quizá también.

8.5. Resumen

Cotejando las dos obras vemos que lo que queda son los cimientos sobre los que se sustenta el *A Midsummer Night's Dream*. Hemos podido trazar ciertos paralelismos entre los personajes de ambas obras, pero lo que queda de ellos son pinceladas e intersecciones. Podemos decir que lo que predomina fundamentalmente es la estructura, el bosque se ha trasladado a un estado socialista donde los personajes han de solucionar en primer lugar sus problemas laborales y, en segundo o al mismo tiempo, sus problemas personales. Estos dos tipos de problemas se entrelazan en la obra y el final pretende solucionar ambos. Podemos decir que la nota dominante es la

reducción, como si de un cuadro de Mondrian se tratase. Los medios de transformación se han simplificado al máximo: un albornoz, un balón y unas gafas sirven a los personajes para convertirse en el otro. De Bottom con cabeza de asno sólo quedan una pezuña y unos cuernos. El erotismo ha sido minimizado y los matrimonios, excepto Götz y Sukko⁶²⁰, ya han sido consumados.

La gran diferencia es probablemente la actitud de los personajes hacia la naturaleza. "While nature acts upon them, the protagonists in a *A Midsummer Night's Dream* remain unaware of nature; (...) the excessive attention to style inhibits the lover's sensory awareness of their environment"⁶²¹. En *Waldstück*, sin embargo, los personajes se dan cuenta de que algo raro les está sucediendo en el bosque, son conscientes del entorno:

GÖTZ Der Wald als Regelkreis. Selbstregulierend.

Der Mensch als Störfaktor (III 1, 165).

⁶²⁰ Aunque Sukko está divorciada.

⁶²¹ Elliot Krieger (1996:51).

9. The Tempest vs. Bildbeschreibung

This island's mine.

Prospero ist der untote Hamlet: immerhin zerbricht er seinen Stab, Replik auf Calibans, des neuen Shakespearelesers, aktuellen Vorwurf an alle bisherige Kultur: YOU TAUGHT ME LANGUAGE AND MY PROFIT / ON'T / IS I KNOW HOW TO CURSE.

9.1. The Tempest

Parece ser que la obra fue escrita en 1611 y representada por primera vez el 1 de noviembre del mismo año para la festividad de Todos los Santos. Asimismo se representó en la corte en 1613 con motivo de la celebración de las nupcias entre Elizabeth, la hija del rey Jacobo, y Frederick, el Príncipe Elector del Palatinado. Sólo existe la versión del First Folio, publicada en 1623, y ésta "has some internal evidence of revision by the dramatist, perhaps in response to problems his acting company found in staging the play, or perhaps evidencing a rewriting for a specific occasion or stage"⁶²². Esta obra fue la última de las grandes obras del bardo: "The Tempest is Shakespeare's crowning work"⁶²³.

En esta obra no hay fuentes dominantes, existen muchas secundarias, desde Ovidio hasta documentos de viajes e incluso otras obras tempranas del mismo autor, como por ejemplo *Troilus and Cressida* o *A Midsummer Night's Dream*. "Shakespeare's fantastic vision was always based on contemporary

⁶²² White (1999:1).

realities"⁶²⁴. Y la realidad del momento era la política de expansión colonial inglesa y los consiguientes viajes al Nuevo Mundo. En 1609 el conde de Southampton envió una gran flota, al mando de Sir Thomas Gates, y el equipo necesario para colonizar Virginia, la primera colonia inglesa en la costa norte americana. "The expedition failed. The flag-ship *Sea Adventure*, caught in a storm, was wrecked and the sailors landed on an uninhabited island, forming part of Bermuda"⁶²⁵. Pero Gates regresó en 1610, desmintió el fracaso de la misión y contó que después de la tempestad pudieron volver a Virginia. Se publicó un relato⁶²⁶ que tuvo gran difusión. "El opúsculo contenía una descripción del naufragio, y presentaba las Bermudas como un lugar idílico por el clima y la fertilidad del terreno, a pesar de sus renombradas tempestades, y subrayaba el carácter providencial de la salvación en el naufragio"⁶²⁷. Estos motivos podemos encontrarlos en la obra, como también referencias al ensayo de Montaigne sobre los caníbales, traducido por John Florio en 1603, cuando Gonzalo describe la república utópica en el segundo acto. También se han encontrado paralelismos entre el momento en que Próspero renuncia a su magia en el quinto acto y la invocación a los espíritus por parte de la Medea hechicera de Ovidio en el Canto VII de las *Metamorfosis*.

⁶²³ Kott (1988:239). Probablemente Shakespeare escribió después sólo algunas escenas para la tragedia de Fletcher *Henry VIII*.

⁶²⁴ *op. cit.* p. 249.

⁶²⁵ *op. cit.* p. 248.

⁶²⁶ *El descubrimiento de las Bermudas, también llamadas las islas de los diablos, por parte de Sir Thomas Gates, Sir George Sommers, y el capitán Newport con algunos otros*. Encontramos la referencia en la edición del Instituto Shakespeare de *La tempestad* (1997:13-14).

⁶²⁷ *op. cit.* p. 14. Véanse también las referencias a otras fuentes (pp. 15-17).

Las interpretaciones⁶²⁸ de la obra han variado considerablemente a lo largo de los siglos. Las más tradicionales centrarían su enfoque en la figura de Próspero, mientras que para las teorías postcoloniales el verdadero protagonista es Cáliban y Miranda para las feministas.

En cualquier caso, lo que las lecturas poscoloniales y feministas de *La tempestad* demuestran es que la universalidad de Shakespeare no reside en un problemático carácter intemporal de las relaciones de género y poder que sus textos incorporan, sino en que sus piezas ofrecen espacios para la incorporación de las voces alternativas de las mujeres y de otros grupos sociales⁶²⁹.

Podríamos identificar estos “espacios”, en los que tienen cabida esas otras voces, con los “Freiräume für Phantasie” que menciona Heiner Müller cuando se refiere a los fallos del cuadro original en el que se basó para realizar su obra *Bildbeschreibung*. En el caso de Shakespeare no hablaremos de fallos sino de silencios o murmullos presentes en el texto. Shakespeare deja siempre la puerta entreabierta, lo que nos permite entrar en sus obras con distintas interpretaciones. Heiner Müller llena esos espacios con su reescritura, pero deja la puerta de par en par.

⁶²⁸ Una breve revisión sobre la historia de la interpretación de *The Tempest* nos la ofrece White (1999:1-14). En este libro encontramos además los artículos más representativos de las diferentes lecturas que se han realizado de la obra.

⁶²⁹ Hidalgo (1997:182). La autora hace también un interesante estudio de las reescrituras femeninas de *The Tempest* en lengua inglesa.

Como ya afirmaba Jan Kott⁶³⁰ en el capítulo dedicado a *The Tempest*, la obra nos ofrece dos finales: en la superficie todo acaba bien, pero si nos adentramos un poco más en esta isla de escritura, comprobaremos que las apariencias engañan y los hechos son más perturbadores.

Si permanecemos en la orilla veremos que Próspero recobra el ducado de Milán, Alonso recupera a su hijo y se arrepiente de la antigua traición. Ariel es liberado. Cáliban se da cuenta de que ha confundido a un borracho con un dios. Ferdinand y Miranda juegan felices al ajedrez. Antonio y Sebastian, los dos hermanos traidores son invitados a cenar por Próspero. El barco se ha salvado del naufragio y les espera. "The world which had left its orbit – as in *Hamlet's* 'The time is out of joint' – has now been restored to a moral order"⁶³¹.

Sin embargo, si nos sumergimos en la tempestad, la visión que se nos ofrece es otra. La historia que contemplamos ahora es una sucesión de usurpaciones de autoridad: hace doce años, cuando Próspero llegó a la isla – después de otra tempestad –, le había sido arrebatado el poder por su hermano Antonio aliado con el rey de Nápoles, Alonso. Próspero se convierte en señor de la isla, desplazando a Cáliban, a quien le correspondería por derecho el poder sobre la isla al morir su madre, Sycorax, y le convierte en su esclavo. Próspero libera a Ariel del hechizo que le impuso ésta, pero lo pone a su servicio. Cáliban intenta violar a Miranda. Antonio y Sebastian conspiran contra Alonso, cuando éste está dormido. Cáliban se alía con Stefano y Trínculo para eliminar a

⁶³⁰ Kott (1988:236-237).

Próspero. También podríamos añadir el episodio que tiene lugar durante la tempestad, en el prólogo, cuando el contraamaestre, obligado por las condiciones meteorológicas, se subleva contra la autoridad máxima. El último caso (quizá un tanto extremo), según Orgel⁶³², lo protagonizaría el mismo Próspero con su vuelta, al usurpar el ducado a su hermano.

La teoría postcolonial pone de relieve esta historia de usurpaciones, centrándose en la figura de Cáliban. El origen de esta teoría se encuentra en el libro *Psychologie de la Colonisation* de Octave Mannoni publicado en 1950 en París, como respuesta a la revuelta de Madagascar en 1947-48⁶³³. Después siguieron las obras de autores "non-white non-European"⁶³⁴ como: George Lamming, Edward Kamau Brathwaite, Aimé Césaire⁶³⁵ y Roberto Fernández Retamar. "The Cuban revolutionary writer Roberto Fernández Retamar argued that the position of Caliban is the only available one for the 'new world' writer: he has no choice but to use the tool –the language– bequeathed to him by Prospero"⁶³⁶. Estos autores utilizan lo que se denomina "nation language":

⁶³¹ *op. cit.* p. 236.

⁶³² Orgel (1999:29).

⁶³³ Patterson (1999:124).

⁶³⁴ Bate (1995:155). En su artículo, Bate reivindica la presencia de estos autores y de sus obras de los años 50 y 60 en el marco de la teoría postcolonial, frente a las voces que sitúan los comienzos en 1976 cuando Stephen Greenblatt publicó su artículo "Learning to Curse" en el libro *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Bate dedica su artículo sobre todo a Edward Brathwaite y a su poema "Caliban".

⁶³⁵ Sobre este autor, en concreto, véase Rohrsen (1972) y Steiger (1990:89-96).

⁶³⁶ Bate (1995:157).

(...) the kind of English spoken by the people who were brought to the Caribbean, not the official English now, but the language of slaves and labourers. (...) this language and this nation initially cannot help but be parasitic upon the colonizing language and nation, as Caliban is upon Prospero, yet as they develop they take on their own identity, their own freedom⁶³⁷.

El lenguaje es una cuestión clave para la comprensión de los distintos personajes: "(...) 'courtiers', especially Ferdinand, speak a language which contains very little imagery compared to Caliban and his mates and to Prospero and Ariel. (...) Prospero's language has the widest range"⁶³⁸. Próspero es el maestro de ceremonias y es él quien tiene poder absoluto sobre los demás gracias a su magia, este hecho queda reflejado en su poder sobre el lenguaje. Cáliban, variante de caníbal, aparece en la lista de personajes como "esclavo salvaje y deforme"; Próspero y Miranda se refieren a él con insultos como: "villain", "poisonous slave", "lying slave", "abhorred slave", por mencionar algunos. Sin embargo, Cáliban no es un monstruo, le gusta la música⁶³⁹ y habla en verso, habla el lenguaje de los colonizadores que ellos mismos le han enseñado. Miranda fue la encargada: "I pitied thee, / Took pains to make thee speak, taught thee each hour / One thing or other" (I ii, 352-354)⁶⁴⁰. La conocida

⁶³⁷ *op. cit.* p. 157. Bate observa que en la canción que canta Cáliban (II ii, 179-186) "Caliban expresses his freedom by deconstructing the name that Prospero has given him; the vigorous rhythm of his song is an affront to Prospero's rod-like pentameter world. It may be imagined as a rudimentary form of nation language". (p. 158).

⁶³⁸ Clemen (1987:193).

⁶³⁹ Cáliban conoce la canción, cuyo último verso es "Thought is free" (III ii, 119-121). Sobre este tema véase Patterson (1999).

⁶⁴⁰ Todas las referencias y citas al texto shakespeariano proceden de *La tempestad* (1997).

respuesta de Cáliban: "You taught me language, and my profit on't/Is, I know how to curse" (I ii, 362-363). "What Caliban chiefly deplores is the step he was made to take into the human condition. He was taught language and the only profit he finds is a capacity to curse his fate"⁶⁴¹. Cuando Próspero llegó a la isla se realizó un intercambio cultural entre ambos, Cáliban le mostró todos los secretos de la isla y Próspero le trataba bien y le instruía. Con el intento de violación de Miranda⁶⁴² y la apropiación del control político por parte de Próspero, posible gracias al poder de su magia⁶⁴³, la confianza mutua se rompió y Cáliban quedó relegado al papel de esclavo. En cualquier caso, la relación de dependencia es unívoca: Cáliban no necesita a Próspero y a Miranda en su isla; son ellos los que necesitan al nativo: "But as 'tis, / We cannot miss him. He does make our fire, / Fetch in our wood, and serves in offices / That profit us" (I ii, 310-313).

En *The Tempest*, Próspero⁶⁴⁴ no sólo ejerce sus poderes sobre Cáliban, sino también sobre Ariel y sobre su hija Miranda. Próspero liberó a Ariel del hueco de un pino cuando llegó a la isla. Sycorax le había encerrado allí por negarse

⁶⁴¹ Maguin (1995:150).

⁶⁴² Sobre este tema véase Loomba (1999).

⁶⁴³ Barker & Hulme (1988:199).

⁶⁴⁴ En la obra *Une Tempête* (1969) de Aimé Césaire, Próspero se convierte en un déspota obsesionado por el poder. Su forma de expresarse queda reducida a "Flüche, Befehle, Verbote und herrische Grundsatzklärungen und nur gelegentlich Fragen oder erzählende Passagen. Die Isolation des autoritären Tyrannen wird so in beinahe jeder seiner Äußerungen deutlich gemacht". Rohrsen (1972:156). En esta obra Próspero decide quedarse en la isla con Cáliban, hecho que no está lo suficientemente justificado. Ariel es el hermano mulato de Cáliban, un intelectual y pacifista.

éste a ser su siervo. Próspero le libera, sí, pero repite la historia al ponerle a su servicio. Finalmente le concede la libertad definitiva después de doce años cuando se acaba la representación dirigida por Próspero.

Miranda, por su parte, es la más solitaria de las figuras femeninas protagonistas del teatro del Renacimiento y se mueve en un escenario dominado exclusivamente por hombres. Tanto su madre como la de Cáliban, Sycorax, son citadas por su ausencia. Próspero se ha encargado de su educación haciendo de ella una mujer subordinada a su voluntad. "Miranda is ordered to sleep, awake, come on, see, speak, be quiet, obey, be silent, hush and be mute. She is his property, to be exchanged between father and husband"⁶⁴⁵. Próspero también se encarga de velar por su honor. Próspero debe controlar su sexualidad antes de entregársela a Ferdinand, como Alonso hizo con su hija Claribel⁶⁴⁶. Próspero asegura con el matrimonio de su hija la incorporación del ducado de Milán al reino de Nápoles e imposibilita a Antonio cualquier intento de volver a gobernar⁶⁴⁷.

Miranda también participa en el proyecto colonialista, pues aunque considera que Cáliban es un hombre⁶⁴⁸, y no un monstruo, se dirige a él como a un inferior, como vimos, le insulta y también participó en su instrucción. "Miranda thus conforms to the dual requirements of femininity within the

⁶⁴⁵ Loomba (1989:148).

⁶⁴⁶ Thompson (1999:161).

⁶⁴⁷ Orgel (1999:28).

⁶⁴⁸ Cuando ve a Ferdinand por primera vez, afirma que él es el tercer hombre que ve. (I ii, 445).

master-culture: by taking on aspects of the white man's burden the white woman only confirmed her own subordination"⁶⁴⁹.

Se han encontrado paralelismos entre la figura de Miranda y la de Cáliban:

(...) the error of the 'savages' in welcoming the colonists is not, as might have been thought, the unavoidable fault of brutish brains, a natural defect. European culture, represented in Miranda, is prone to a similar failure. The parallel between Caliban and Miranda is Shakespeare's deft way of putting the New World on the same fragile footing as the Old. Humanity is shared equally between them because both worlds are shown to have an identical potential for erring in judgement⁶⁵⁰.

Este comentario se refiere a la famosa exclamación de Miranda cuando ve a los cortesanos: "O wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world, / That has such people in't!" (V i, 181-184)⁶⁵¹. Esta exclamación no está exenta de ironía puesto que las personas que está viendo son los que arrebataron el poder a su padre, aunque en realidad son el reflejo de lo que ellos han hecho con Cáliban.

La crítica también ha establecido analogías entre Próspero y Sycorax⁶⁵²:

"(...) Prospero as colonialist consolidates power which is specifically white and

⁶⁴⁹ Loomba (1999:149).

⁶⁵⁰ Maguin (1995:154).

⁶⁵¹ "Das Scheitern seines an der Widerständigkeit der Realität sich abarbeitenden Theatertraums, die Welt durch sein Schauspiel läutern zu können, trägt den Ton deillusionierter Melancholie in den heiteren Akkord des vermeintlich harmonischen Stückausgangs ein, der Prosperos Rückkehr in eine Welt annonciert, die nur seine Weltfremde Tochter Miranda als eine 'brave new world' bezeichnen kann; für Prospero bleibt sie die alte: 'Tis new to thee'. Eke (1989:233).

⁶⁵² Véase por ejemplo Loomba (1999).

male, and constructs Sycorax as a black, wayward and wicked witch in order to legitimise it"⁶⁵³. Próspero repite la conducta de Sycorax, pues se convierte en dueño y señor de la isla por medio de su magia.

En relación con la teoría postcolonial está el dominio de la naturaleza por parte de los colonizadores: "(...) imperialism has always brought with it deforestation and the consuming of natural resources. (...) You create culture by enslaving nature"⁶⁵⁴. Próspero renuncia al final de la obra a su magia y con ello al dominio ejercido sobre la naturaleza. Utilizó sus poderes mágicos para provocar la tempestad y poder producir así su propia obra, donde todo está controlado, o ¿no?. Hay algo que parece escapar a su control, la revuelta conducida por Cáliban. Aunque conoce las intenciones de éste, el texto expone su sorpresa al acordarse de ello: "I had forgot that foul conspiracy / Of that beast Caliban and his confederates / Against my life" (IV i, 139-141).

En este apartado hemos destacado de la obra shakespeariana *The Tempest* sólo algunos puntos que nos parecen más relevantes para la búsqueda de la repetición y de la diferencia en *Bildbeschreibung*.

⁶⁵³ *op. cit.* p. 146. Añade la autora: "The distinctions drawn by generations of critics between his 'white magic' and Sycorax's 'black magic' only corroborate Prospero's narrative".

⁶⁵⁴ Bate (1995: 159 y 161) y llega a la conclusión: "In the twenty-first century, we will need to imagine an island which Prospero has left, an ecosystem which man must be content to leave alone". (p. 162).

9.2. Bildbeschreibung

Da wird ein Bild angefangen, und dann kommt ein anderes, was das alte auflöst oder in Frage stellt. Es kommt nie ein Bild zustande, das du wirklich mit nach Hause nehmen kannst. (GI 2 p. 92)

So I tried to write a text about the world on the other side of death, and that's the main impulse. I think it's just a democratic attitude because the dead ones are the majority. There are many more dead people than living ones, and you have to write for a majority. This is socialist realism.

Esta obra se podría considerar una de las más difíciles de Heiner Müller, requiere un gran esfuerzo por parte del lector o espectador que se acerque a ella. En el siguiente apartado intentaremos hacer un análisis de la descripción y de sus partes sumergiéndonos en la escritura visual⁶⁵⁵ de Müller, que algunos valoran como ejemplo de reflexión cultural⁶⁵⁶.

Hemos podido constatar que existen dos ocasiones⁶⁵⁷ para las que Müller escribió *Bildbeschreibung*. La primera sería para el festival de teatro de Graz "Steirischer Herbst" de 1985 y, la segunda, por encargo de Robert Wilson⁶⁵⁸ para

⁶⁵⁵ Para Hoesterey (1988:180): "der visuelle Text *par excellence*".

⁶⁵⁶ Marx von (1998:141). Este autor ha estudiado *Bildbeschreibung* desde la teoría de Greimas.

⁶⁵⁷ Müller en su autobiografía (KoS p. 342) comenta que escribió la obra para el festival de Graz: "(...) es gab ein Angebot vom 'Steirischen Herbst', 15000 Mark für einen neuen Text, und ich hatte gerade diesen Text in Arbeit". Según Guimarães (1985:332) fue escrita por encargo del festival para ser representada en la edición de 1984. No fue posible concluir la a tiempo por lo que se estrenaría en la edición de 1985. Robert Wilson (Storch 1988:62), por su parte, declara: "Dann habe ich ihn gebeten was für ALCESTE zu schreiben. Ich sagte: 'Vielleicht kannst du was schreiben, was ein Prolog für das Stück sein könnte, oder vielleicht etwas, was den Chor ersetzen kann'. (...) Und er sagte okay und schrieb diesen Text, die BILDBESCHREIBUNG".

⁶⁵⁸ Véase Fuchs et al. (1986).

su escenificación de *Alceste* en marzo de 1986 en el "American Repertory Theatre" en Cambridge, Massachusetts. Lo lógico sería suponer que la escribió para el festival de Graz, ya que fue allí donde se estrenó, dirigida por Ginka Tscholakowa⁶⁵⁹, entonces mujer del autor. Robert Wilson también utilizó *Bildbeschreibung* como prólogo a su puesta en escena, aunque como señalaba un crítico, refiriéndose a la obra de Müller: "es ist der Kontext, das Bindegewebe des Ganzen"⁶⁶⁰. El texto ocupa ocho páginas, está separado por comas y en algunas ediciones fue publicado sin punto final⁶⁶¹. Esta cuestión es importante pues la ausencia del punto supondría darle un final radical abierto a la obra. Por último nos gustaría comentar la ausencia y presencia en el postscriptum de *The Tempest* de Shakespeare. La referencia a esta obra no siempre ha estado incluida⁶⁶². Este punto es significativo por tratarse precisamente del intertexto que merece mayor atención en el presente capítulo de nuestro trabajo.

⁶⁵⁹ Véase su interpretación de la obra en: Müller (1985^a:30), donde cuenta que se basó en el modelo de la psique humana según C. G. Jung.

⁶⁶⁰ Downey (1986:26).

⁶⁶¹ Eke (1989:246) menciona la ausencia de punto final en las ediciones de la editorial Dreschl y en el programa para el estreno de la obra en Krefeld en Alemania occidental, así como en *Theater heute* (12/1985). En cambio en la edición de Rotbuch (1986), en *Sinn und Form*, así como en la traducción realizada por Carl Weber al inglés, en Fuchs et al. (1986:106-110), aparece un punto al final del texto.

⁶⁶² No aparece en *Sinn und Form* (37/1985:1042-47), ni en *Theater heute* (12/1985:37-38), ni en la primera edición mecanografiada con la que contaba para realizar su artículo Carlos Guimarães, ni tampoco en la traducción de Carl Weber.

Müller basó su texto *Bildbeschreibung* en un⁶⁶³ dibujo de una estudiante de Sofia que todavía no sabía dibujar bien. Los fallos del dibujo fueron utilizados por Müller como "Freiräume für Phantasie"⁶⁶⁴:

In meiner BILDBESCHREIBUNG spreche ich von der Zeichnung einer Studentin in Sofia, die in ihrem ersten Semester war. Sie zeichnete noch amateurhaft, sie konnte nicht schraffieren, sie konnte keine Wolke zeichnen, und dadurch war vieles irgendwie falsch in dem Bild. Es war keine Kunstabsicht, keine Intention, wenn sie schlecht schraffiert oder die Wolken nicht gekennzeichnet hatte. Sie wollte sie richtig machen. Natürlich entstanden durch diese mangelnde Perfektion Räume, die mit perfekter Zeichnung oder Malerei zugedeckt worden wären. Da waren Risse in der Abbildung, durch die ein Aspekt von dem Abgebildeten durchkam, der sonst nicht sichtbar geworden wäre. Ich habe dann einfach angefangen, das Bild – so wie es war – zu beschreiben, und an den Stellen, wo diese schlechte Schraffur und die diffusen Wolken waren, ergab sich dann die Möglichkeit, sich etwas anderes zu denken. So wurde allmählich dieses Bild >mit Schrift bedeckt<, und es wurde dadurch auch immer abstrakter⁶⁶⁵.

El texto carece de indicaciones escénicas, no hay tampoco indicaciones de lugar ni de tiempo y los personajes están disueltos en el paisaje. "Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in

⁶⁶³ Carlos Guimarães expone en su artículo (1985:337) que no es un cuadro sino dos los que sirven de referente a la descripción: "A imagem que serve de referente (segundo informação de Ginka Tscholakowa, trata-se não de um mas de dois quadros, ofertas de uma jovem búlgara amiga do casal) (...)". Según Keim (1998:123) existe una fotocopia en blanco y negro del original que puede verse en la Universidad de Columbia de Nueva York en: Robert Wilson Collection, Series II, Box 16, "Alcestis" Research, Butler Library, en la sección: "Rare Book and Manuscript". También quisieramos mencionar la existencia del cuadro de Reinhard Stangl (1987) basado en la descripción que Müller hace del original de la estudiante; puede verse en Storch (1988:20).

⁶⁶⁴ KoS p. 342.

⁶⁶⁵ GI 2 p. 137.

einer abgestorbenen dramatischen Struktur" (BB 14)⁶⁶⁶. Las consecuencias de la acción siempre serán pasado y la estructura dramática ha muerto. La primera impresión que tenemos es que se trata de un texto en prosa o de un largo monólogo; contiene tan sólo una oración en estilo directo: "ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT" (BB 13). Para algunos críticos el texto es más cercano a la lírica⁶⁶⁷, para otros se trata de un largo poema en prosa⁶⁶⁸. Según Lehmann se trata de un texto postdramático⁶⁶⁹: "Es handelt sich (...) nicht, (...), um einen Monolog angesichts eines Bildes, sondern um eine konfliktuöse –dramatische– Begegnung zwischen einem Blick und einem Bild, in dem das eine das andere zum Sprechen bringt"⁶⁷⁰.

Nos gustaría mencionar la división en cinco actos realizada por Hans-Thies Lehmann (1987), que facilita enormemente la lectura de *Bildbeschreibung*. Brevemente expondremos el contenido de cada uno: el primer acto nos presenta el paisaje representado en el cuadro e introduce las figuras que hay en él. El segundo comienza con una pregunta en futuro: "was wird geschehn an dem kreuzbeinigen Tisch" (BB 9); el autor nos ofrece diferentes posibilidades de lo

⁶⁶⁶ Las citas proceden de la edición de Rotbuch (1986). Utilizaremos las siglas BB para referirnos a *Bildbeschreibung* seguido del número de página.

⁶⁶⁷ Vaßen (1995:168). Añade: "It is quite obvious that just as the problem of genres is no longer relevant for experimental texts such as *Bildbeschreibung*, these attempts at typology are altogether insufficient, (...)".

⁶⁶⁸ Hoesterey (1988:181).

⁶⁶⁹ "Ihre Ästhetik (von Müllers neueren Texten) ist, wenn nicht als postmodern, so doch als *postdramatisch* zu kennzeichnen – und damit freilich zugleich vor-dramatisch, lag doch der Ursprung des Theaters keineswegs im 'Dramatischen', sondern in chorischen Gesängen und

que puede haber ocurrido. El tercer acto que empieza con: "oder kehrt die Bewegung sich um" (BB 12) recrea una resurrección apocalíptica de los muertos. El cuarto, con el principio "oder alles ist anders" (BB 12) recoge una reflexión sobre el cuadro mismo, cómo está hecho, hace referencia a los elementos formales del original. Y, por fin, el quinto y último acto, "gesucht: die Lücke im Ablauf" (BB 13) ofrece un momento de esperanza, al romperse el continuum de violencia presente en todo el texto. Como anexo aparece el postscriptum del autor en el que menciona las fuentes que ha utilizado para elaborar el texto. Nuestra línea de análisis se centrará principalmente en los personajes de *Bildbeschreibung*: pájaro, mujer, hombre y las relaciones que se establecen entre ellos.

De la descripción de Müller podemos "reconstruir" el dibujo original: dos nubes en el cielo, una montaña, a la derecha tres árboles, una casa con una ventana, una puerta y un tejado, un árbol frutal delante de la casa, una mesa de jardín, sobre ella un recipiente de cristal con fruta, una copa de vino, sol, sobre una rama del árbol un pájaro, una mujer, un hombre que sujeta un pájaro con la mano derecha, tempestad: las cortinas de la ventana ondean hacia fuera, el esqueleto de otro pájaro en la pared interior de la casa, visible a través de la ventana. El vaso de vino volcado sobre la mesa contiene un líquido que va

episch breiten Erzählungen, bei denen der Dialog nur eine untergeordnete Rolle spielte". Lehmann (1987:186).

⁶⁷⁰ *op. cit.* p.189.

cayendo al suelo. También hay dos sillas, una rota y tumbada a la derecha detrás del árbol.

Este paisaje aparentemente idílico encierra ciertos detalles que sugieren una realidad más oscura. El autor cuestiona las imágenes por medio de la conjunción "oder", la cual nos ofrece alternativas violentas y monstruosas: "sein Obst ist augenscheinlich eßbar, oder geeignet, Gäste zu vergiften" (BB 7); "es kann ein Geier sein oder ein Pfau oder ein Geier mit Pfauenkopf", (BB 7-8), "Wein oder Blut" (BB 11). Para poner en duda cualquier posible certeza utiliza Müller también "vielleicht", "wahrscheinlich", "scheint", "zwischen". Para Müller la comprensión es un proceso⁶⁷¹, por eso el que observa el cuadro se acerca a él poco a poco y nos ofrece diferentes lecturas. En el siguiente pasaje Keller resume muy bien la intención de Müller de reivindicar diferentes alternativas a esa búsqueda de la verdad universal y absoluta, pues ésta no existe:

(...) die 'Wahrheitssuche' in der Gegenwart [darf nicht] durch verkrustete Ideologien gehemmt werden. Deshalb plädiert Müller für eine weltoffene, lebensbejahende Haltung, für permanente Lernbereitschaft und Wißbegierde, für die uneingeschränkte Freiheit des Nachdenkens und Forschens⁶⁷².

⁶⁷¹ "Es gibt einen falschen Begriff, eine falsche Tradition von Aufklärung. Wenn ich einen Text, einen poetischen Text, lese, dann will ich den zunächst mal nicht verstehen. Ich will ihn irgendwie aufnehmen, aber mehr als eine sinnliche Tätigkeit denn als eine begriffliche. Und es gibt so eine Tradition von Rationalismus, die verhindert zum Beispiel die sinnliche Wahrnehmung von Texten. Erst wenn man einen Text sinnlich wahrnehmen kann, kann man ihn später auch verstehen. Das Verstehen ist aber ein Prozeß und kann nicht eine erste Annäherung sein". *GI 2* p. 43.

⁶⁷² Keller (1992:265).

Por eso la descripción de Müller se sale del cuadro, no se deja enmarcar dentro de una ideología que busque la verdad absoluta.

El paisaje: "Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau" (BB 7) está localizado entre Asia Central y Africa/Sudamérica. Es decir, nos situaríamos en una Europa enmarcada por los países del Tercer Mundo. "There is a vague narrative of conquest and oppression underlying the description of the picture"⁶⁷³. Este paisaje ha sido alterado por el hombre, se trata de un paisaje artificial, las nubes están sujetas por alambre, "das Haus im Vordergrund mehr Industrieprodukt als Handwerk, wahrscheinlich Beton" (BB 7). Según Peters⁶⁷⁴, lo que domina en el texto es el paisaje, no las figuras, puesto que al final el resultado siempre es pasado y lo que permanece es el paisaje. Sin embargo, nos parece dominante la figura de la mujer en el texto.

Las figuras, como vimos, son una mujer, un hombre y tres pájaros: uno vivo, uno cautivo y otro muerto. Estos tres forman "einen kleinen Kreislauf der Gewalt für sich"⁶⁷⁵. Si el resultado es siempre pasado podríamos pensar que los tres pájaros en realidad son uno que ha pasado por los tres estados que describe el texto. También la mención a la posible ceguera del hombre "vielleicht ist er blind" (BB 9) se referiría a que el ataque final del pájaro ya ha ocurrido. El pájaro del árbol es definido como buitre o pavo real o buitre con cabeza de pavo

⁶⁷³ Teraoka (1992:180).

⁶⁷⁴ Peters (1993:254).

⁶⁷⁵ Lehmann (1987:193).

real (BB 8), es decir, símbolo de la muerte o símbolo narcisista sexual o un ser con una naturaleza híbrida que contiene los dos y sus correspondientes connotaciones: "the display of male sexual potency and the taste for dead flesh"⁶⁷⁶. En cuanto a su mirada y su pico "gegen eine Frau gerichtet" (BB 8), resaltando su agresividad.

La mujer es descrita como joven, la nariz larga con una hinchazón, quizá de un puñetazo, el pelo largo o canoso, por la luz tan fuerte no se puede saber, la ropa un abrigo de piel con agujeros, camisa fina desgarrada a la altura del brazo, la mano derecha a la altura del corazón o bien del pecho izquierdo, un gesto de rechazo o del lenguaje de los sordomudos: "(...) a gesture of defense, responds to a long history of abuse to which the woman has been subjected"⁶⁷⁷. La mujer es presentada como víctima de una violencia que no cesa: "die Abwehr gilt einem bekannten Schrecken, der Schlag Stoß Stich ist geschehn, der Schuß gefallen, die Wunde blutet nicht mehr, die Wiederholung trifft ins Leere" (BB 8). Pero la muerte no sólo es física sino también lingüística⁶⁷⁸: "die Kiefer mahlen Wortleichen und Sprachmüll" (BB 8). Las suposiciones sobre la mano izquierda, que no se ve pues está fuera del marco, son tres: "die Hand kann eine Klaue sein, ein (vielleicht blutverkrusteter) Stumpf oder ein Haken" (BB 8); es decir, la mano puede ser de origen animal ("Klaue"), artificial ("Haken") o estar

⁶⁷⁶ Teraoka (1992:181).

⁶⁷⁷ *op. cit.* p. 181.

⁶⁷⁸ Guimarães (1985:335).

amputada ("Stumpf")⁶⁷⁹. Es interesante el hecho de que se trate de la mano izquierda, pues el hombre, el asesino/escritor, es zurdo⁶⁸⁰: "sein Messer schreibt von rechts nach links" (BB 11). Así, si consideramos que la mujer es zurda, no podría matar. La mujer, como Ofelia, se erige en representante de todas las víctimas, de todos los oprimidos. De su mirada se dice que está dirigida al suelo: "der Blick auf den Boden gerichtet, als ob er ein Bild nicht vergessen kann und oder ein andres nicht sehen will" (BB 8)⁶⁸¹:

Hers is not a concentrated, focused "Blick" like that of the predatory bird, but one in which the woman is trying deliberately *not* to see. Her effort not to engage in the same obsessive violence of the text, not to penetrate with her gaze, is symbolized also by her amputated left hand (...)⁶⁸².

Después se exponen tres variantes sobre lo que ocurrirá o ha ocurrido junto a la mesa con el vaso caído. Son tres tipos diferentes de violencia hacia la mujer, cuyo resultado son heridas en el cuello o garganta. Es éste el lugar donde se articula la voz, por lo que su capacidad de hablar es anulada y así en el texto ella utiliza el lenguaje de los sordomudos. La pérdida de voz en la mujer y la ceguera del hombre son dos tipos de castración significativos que el autor expone en el texto. Por otra parte, la amputación que sufre Lavinia en *Titus*

⁶⁷⁹ Véase Schulz (1987:159) y Teraoka (1992:181).

⁶⁸⁰ Teraoka (1992:197) destaca que Heiner Müller y Robert Wilson son zurdos. "(...) the author also implicates himself in the violence that he exposes". (p. 193).

⁶⁸¹ Véase Schulz (1987:164) donde se expone la analogía entre la mirada de la mujer e Inge Müller que, como vimos en sufrió un trauma muy fuerte durante la guerra. Estuvo enterrada durante tres días con un perro. Después tuvo que desenterrar a sus padres de entre las ruinas. Nunca pudo superarlo e intentó repetidamente suicidarse repetidamente, como vimos en *Hamletmaschine*, lográndolo al final cuando introdujo la cabeza en un horno de gas.

⁶⁸² Teraoka (1992:190).

Andronicus de las manos y la lengua es equiparable a la amputación de la mano izquierda y la herida en el cuello de la mujer. La primera posibilidad que nos ofrece el texto uniría el acto sexual con el vampirismo, pues después del orgasmo se muerden el uno al otro en el cuello. La segunda alternativa se refiere al posible estrangulamiento de la mujer. La tercera identifica la herida en el cuello con un corte hecho con cuchillo, "Spur des linkshändigen Mörders" (BB 11). Pero el asesino necesitará de nuevo el cuchillo "wenn das zerbrochen Glas sich zusammensetzt aus den Scherben und die Frau an den Tisch tritt, am Hals keine Narbe" (BB 11). Es decir, la violencia a la mujer se repite una y otra vez, ésta muere y regresa de entre los muertos para morir de nuevo.

Sin embargo, las fronteras entre la víctima y el asesino parecen diluirse⁶⁸³ al ser calificada la mujer también como "Engel der Nagetiere" (BB 8), o "MATA HARI der Unterwelt" (BB 12). Es ella "der durstige Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt" (BB 11). Son tres las veces que la mujer aparece como ángel, como ángel de los roedores, como ángel sediento y como ángel hueco bajo el vestido (BB 12). La figura del ángel nos hace pensar en la descripción del ángel de la historia de Walter Benjamin, pero "die Frau als 'durstiger Engel', womit das Engelsbild seine Konnotation von dem utopieträchtigen Engel der Geschichte hin zum Racheengel der Apokalypse verlagert"⁶⁸⁴. La mujer aparece asociada a la

⁶⁸³ Sobre la posible disolución de las fronteras entre víctima y asesino, mujer y hombre, muerte y asesinato, muertos y vivos, véase Hornschuh (1988).

⁶⁸⁴ Georg (1996:196).

tempestad, al viento que sale de la casa por la presencia de ésta: "oder zieht die Frau den Sturm an, oder ruft ihn hervor mit ihrer Erscheinung" (BB 9). También aparece en el texto como embarazada de la tempestad; esta tempestad representa el progreso, según Benjamin⁶⁸⁵, el cual impedía al ángel de su descripción redimir las ruinas del pasado amontonadas en una sola catástrofe.

Peters, sin embargo, ofrece otra perspectiva del ángel de la historia:

Daß sie wiederum mehrfach im Text als "Engel" bezeichnet wird, macht die Anspielung auf Benjamins entfaltete Bildkonstellation des "Angelus Novus" von Klee hier schon beinahe drastisch. Allerdings wird sie umgekehrt, weht doch in Benjamins Geschichtsallegorie der Sturm des Fortschritts vom Paradies aus, das außerhalb des Bildes liegt, zum Bildhintergrund, der (unsichtbar) die Zukunft abbildet. Die Zeitachse ist demgegenüber in der "BILDBESCHREIBUNG" gewendet⁶⁸⁶.

No compartimos la visión de Peters porque ahora en la visión de Müller, el progreso, el futuro se une al pasado, a los muertos, quizá para extraer de ellos lo que se han llevado de futuro a la tumba: "Marx spricht vom Alldruck toter Geschlechter, Benjamin von der Befreiung der Vergangenheit. Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist"⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ Véase la número 9 de sus *Tesis de filosofía de la Historia* (1973:183).

⁶⁸⁶ Peters (1993:255-256).

⁶⁸⁷ Müller en: Heise (1988:25).

El hombre no es descrito tan exhaustivamente como la mujer, no se realiza una descripción física de él, sólo se destacan los dedos de su mano izquierda como largos y torcidos; y su ropa, o parte de ella, sólo se menciona por su ausencia. El observador se pregunta por qué no lleva guantes y sombrero: "bei der Arbeit im Freien scheint er Handschuhe zu tragen, warum im Augenblick des Bildes nicht, und etwas wie ein Hut gegen das heiße Gestirn" (BB 11). El hombre aparece como cazador sujetando un pájaro asustado con el pico abierto lanzando un grito mudo⁶⁸⁸ para el espectador (BB 9). La primera imagen de la mujer es de fragilidad, mientras que la del hombre es la del dominador, que intenta imponer su fuerza a la naturaleza. "was kann seine Arbeit sein, von dem vielleicht täglichen Mord an der vielleicht täglich auferstehenden Frau abgesehn" (BB 11). El observador se pregunta por el otro trabajo del hombre; el primero es contribuir a la pervivencia del continuum de la historia, del círculo vicioso de la violencia. A continuación aparece extendiendo una red de alambre alrededor de la montaña "Schutz vor dem Steinschlag, der von den Wanderungen der Toten im Erdinnern ausgelöst wird" (BB 11). El hombre intenta protegerse de los muertos cuya resurrección tendrá lugar en el acto siguiente y que él mismo ha provocado. En el último acto, mientras prueba el filo de su cuchillo en la garganta de su víctima con mirada distraída, quizá por la risa de la mujer, el pájaro en el árbol, atraído por

⁶⁸⁸ Esta imagen nos recuerda otro cuadro: "El grito" de Munch. Según Georg (1996:195) la imagen del hombre corresponde a "das archaische Bild des Herrschers, sein Opfer präsentierend".

el reflejo del filo, vuela en picado y le saca los ojos. Si el pájaro es un buitres debemos suponer que el hombre está muerto, debido a que estas aves sólo se alimentan de carne muerta. El texto se refiere a él como "vielleicht nur ein Toter im Dienst" (BB 12). Además, Müller comenta en el postscriptum que el texto describe un paisaje más allá de la muerte. El ataque del pájaro traslada al hombre al mundo de las víctimas. Como señala Eke este ataque hace desaparecer la mirada masculina privilegiada y "[führt] den Täter in die Welt des Opfers ein, aus der ihn seine Herrschaft über die Natur bislang herausgehalten hatte"⁶⁸⁹.

Las tres figuras son calificadas como "Versuchstiere" (BB 13), animales de laboratorio de un plan quizá preconcebido. La lucha entre ellos. y el asesinato diarios: "Mann gegen Vogel und Frau, Frau gegen Vogel und Mann, Vogel gegen Frau und Mann" (BB 13), proporcionan al planeta el combustible necesario.

También el autor⁶⁹⁰ del texto, como el asesino, se integra en él como hombre zurdo que desde su posición privilegiada contribuye a la persistencia de la violencia, pues con su escritura recrea los asesinatos. Para evitarlo el autor debe desaparecer, como ocurría en *Hamletmaschine* al rasgarse la foto de Müller sobre el escenario. "Er verschwindet, indem er selbst zum Material wird und Gegenstand für den Zuschauer"⁶⁹¹. El texto finalizará con un "yo" escritor

⁶⁸⁹ Eke (1989:243).

⁶⁹⁰ Sobre la relación entre escritura y violencia en esta obra véase el artículo de Teraoka (1992).

⁶⁹¹ Heise (1988:26).

autorial atrapado en su propia trampa⁶⁹². Hasta el final no descubrimos esta voz que se cuestiona a sí misma y termina disolviéndose⁶⁹³ en el paisaje de la escritura:

IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm (BB 14).

“IM SPIEGEL WOHNEN”, es decir, vivir al otro lado del cuadro pero integrado en él⁶⁹⁴, como los reyes en el cuadro de “Las Meninas” o los posibles visitantes de museo u observadores. Existen diferentes propuestas sobre la identidad del “ICH”. Para Riechmann⁶⁹⁵ se trata de la voz de un espectador que describe un escenario. Lehmann opina que se trata de un aparato “ein Photo- oder Filmapparat, eine Maschine des Blickens, in der der totalisierende und der »zögernde« Blick koexistieren”⁶⁹⁶. Ambas propuestas podrían ser válidas pues el final de la obra queda abierto: “an welchem Gerät ist die Linse befestigt, die

⁶⁹² Teraoka (1992:188).

⁶⁹³ Keller (1992:273-74) cuestiona esta disolución: “Es bleibt offen, ob das Subjekt seine Identität und Einheit verliert oder nicht”. Para él no se trata de una afirmación sino de una pregunta cuya respuesta quedaría abierta.

⁶⁹⁴ Son muchos los autores que han encontrado analogías entre *Bildbeschreibung* y la descripción que realiza Foucault (1999-1966) del cuadro de “Las Meninas”. El análisis más exhaustivo lo han realizado Janz (1990) y Keller (1992). Véase también Niccolini (1997). Para Eke (1989:245) el espejo es “der imaginäre Ort einer auf die Wiederherstellung der haltlos gewordenen Kontingenz des Ich zielenden Sehnsucht, die Bühne, auf der das Ich noch einmal das haltlos gewordene Drama seiner Wirklichkeit leben kann”.

⁶⁹⁵ Hörnigk (1989:204).

⁶⁹⁶ Lehmann (1987:198).

dem Blick die Farben aussaugt, in welcher Augenhöhle ist die Netzhaut aufgespannt, wer ODER WAS fragt nach dem Bild" (BB 14).

Con ello se hace referencia a un tema central en *Bildbeschreibung*: la mirada⁶⁹⁷. Ya nos referimos anteriormente a la mirada de las figuras. El pájaro aparece con una mirada agresiva dirigida hacia la mujer, la mujer rehusa mirar, su mirada está dirigida hacia el suelo y el hombre se ve liberado al final del "Sehzwang" impuesto, al ser cegado por el pájaro. La mirada, asimismo, está presente en todo el texto y es el eje sobre el que sustenta el drama en esta obra. Hans-Thies Lehmann lo expone del siguiente modo:

Es geht um ein Drama zwischen zwei Blicken. Es gibt einen Blick der Erstarrung, (...), der Stillstellung in Ewigkeit, der Wiederholung. Dieser mythische Blick ist der der Sonne (...): es ist der *eine* Blick auch jener Instanz, die das Bild betrachtet. Wenn und solange dieser Blick in Kraft bleibt, kann kein anderes Sehen neue Wirklichkeit herbeirufen. Dieses andere Sehen: das andere Theater, die andere Theoria, funktioniert 'zwischen Blick und Blick'. Sie nimmt in einer - (...) - unsichtbaren Unsichtbarkeit, näherungsweise im 'Blinzeln' metaphorisiert, ihren Platz ein. Dieser zweite Blick, in einem Krieg mit dem anderen begriffen, löst sprengend die geschlossene, ewige Gegenwart des Bildes auf⁶⁹⁸.

El primer tipo de mirada es, según Lehmann, la del sol al que identifica con el ojo divino que todo lo controla⁶⁹⁹ y la del observador. La segunda mirada es la del propio texto que en su fragmentación señala el posible momento de utopía,

⁶⁹⁷ Véanse sobre todo Lehmann (1987), Janz (1990).

⁶⁹⁸ Lehmann (1987:191).

de esperanza, para hacer explotar el continuum de la repetición de la violencia en la historia. El parpadeo deja vislumbrar esta mirada: "wenn das Auge ALLES GESEHN sich blinzeln über dem Bild schließt" (BB 9).

El final de *Bildbeschreibung* comienza con una búsqueda: "gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER" (BB 13). La búsqueda de lo "otro", del fallo redentor, representa la búsqueda de la utopía, así como el tartamudeo significaría el primer paso para abandonar el lenguaje de los sordomudos, es decir, las víctimas, aquí la mujer, comenzarían a hablar. Ese fallo puede concretarse en la mirada distraída del asesino o en la risa de la mujer, que le hacen perder la atención y permiten que el pájaro le prive de la vista. Sin embargo, el fallo no supone una garantía para poder escapar del sistema, y el texto también cuestiona este momento: "gehört die fehlbare Aufsicht zum Plan" (BB 14). Encontramos en este punto una analogía con el conato de revuelta de Cáliban, "olvidado" por Próspero. El texto shakespeariano no dejaba claro si se trataba realmente de un olvido o este descuido pertenecía al montaje organizado por Próspero. Müller podría aludir en este pasaje también a la traición del autor, que aunque se sabe privilegiado y quiere romper con la tradición, podría haberlo planeado todo de antemano.

El texto también articula el miedo a que el fallo ocurra durante el parpadeo, pero tomado en su sentido temporal, pues duraría escasamente unos

⁶⁹⁹ No es ésta la opinión de Niccolini (1997:164) "Auch die Sonne (...) hat ihre symbolkräftige

segundos: "Angst, daß der Fehler während des Blinzeln passiert, der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick" (BB 14). De cualquier forma, interesante es que Müller ofrece la posibilidad, aunque sin garantías, de que el fallo y con ello la explosión del continuum y la instauración de un nuevo orden puede tener lugar.

Con esta obra Heiner Müller alcanzó el clímax (o "punto cero") de su producción dramática:

Und mit BILDBESCHREIBUNG ist eine bestimmte Phase für mich auf einen Punkt gebracht, auf einen Endpunkt oder Nullpunkt. Sie können das auch Höhepunkt nennen. Aber auch ein Höhepunkt ist ein Nullpunkt, weil da etwas ausgeschrieben ist, und deswegen kommt das auch zur Ruhe, und dann ist es ein Höhepunkt. Man kann von da aus nicht weitermachen, man muß etwas anderes machen. Ich muß woanders ansetzen⁷⁰⁰.

Müller ha conseguido traspasar el umbral del cuadro y de la producción teatral:

El acto de escribir es sinónimo de explosión:⁷⁰¹ "Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur" (BB 14), cuyo resultado sólo puede ser la fragmentación de la obra literaria.

Aura verloren; sie ist keine höhere Instanz mehr, die man nicht in Frage stellen darf (...)"

⁷⁰⁰ GI 1 p. 184.

⁷⁰¹ "(...) a practice of writing that destroys fixed images and established meanings, and that seeks to uncover and recover an unruly past". Teraoka (1992:193).

9.3. Intertextos en *Bildbeschreibung*

En este apartado analizaremos los demás intertextos que Heiner Müller cita en su postscriptum⁷⁰²: “BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert” (BB 14). Aunque a primera vista estos intertextos no pertenezcan al objeto del presente estudio, hemos considerado oportuno dedicarles nuestra atención por dos motivos fundamentalmente. En primer lugar por su presencia efectiva en *Bildbeschreibung*, y en segundo lugar por la recepción de estas obras en la bibliografía secundaria. En resumen, estos intertextos nos ayudarán, sobre todo por su temática, en la lectura de la obra de Heiner Müller.

En las tres primeras obras el tema central es la resurrección de los muertos y su relación con los vivos. En la *Alcestis*⁷⁰³ de Eurípides, Apolo consigue liberar a Admeto de la muerte si éste encuentra a alguien que quiera

⁷⁰² Hemos podido constatar al leer la bibliografía secundaria que son más los autores que se reflejan en el espejo de *Bildbeschreibung* de los que expone Müller. Ya mencionamos a Foucault y su descripción de “Las Merinas”, pero también, por mencionar algunos, Beckett, Kafka, así como Hofmannsthal, los cuadros de Magritte, Kokoschka, Tintoretto, *Los Pájaros* de Aristófanes, *The Birdcatcher in Hell*, los mitos de Edipo, Filoctetes, Orfeo, Prometeo, las propias obras de Müller: *Herakles*, *Traktor*, *Germania*, *Todesanzeige*, *Liebesgeschichte*, *Medeamaterial*, *Bilder*, *Der glücklose Engel*, o el cine de Jean Luc Godard.

⁷⁰³ “Alcestes o Alcestis. Esta hija del rey Pelias, bella entre las más bellas, había perdido la cuenta de los pretendientes que se disputaban su mano. Su padre había decretado que otorgaría a su hija a quien fuera capaz de uncir al carro real dos animales salvajes. El rey de Tesalia, Admeto, lo consiguió y pudo casarse con Alcestes. Ésta, ofreció su vida a cambio de la de su marido, quien había ofendido a la diosa Artemisa. Se envenenó y su alma bajó al Tártaro. Cuenta una leyenda que Perséfone, impresionada por este gran amor, la devolvió a la luz. Según otra tradición, Heracles, huésped de Admeto, bajó a los Infiernos, se enfrentó a Tánato, la

morir en su lugar. Sus padres se niegan y es Alcestis, su mujer, la que se ofrece. Heracles, de visita en casa de Admeto, antes de enfrentarse a otro de sus trabajos, descubre que Alcestis ha muerto (Admeto le oculta la muerte de su mujer). Así, Heracles decide ir en busca de la Muerte y recuperar a Alcestis. El drama concluye con un final feliz, pues Heracles devuelve a su amigo su esposa.

Parece ser que una vez devuelta a la vida, Alcestis no hablará durante tres días: "Though the veiled being he (Heracles) returns to Admetus will not speak for three days, Admetus happily accepts her as Alcestis (...)"⁷⁰⁴. Este hecho guardaría una analogía directa con *Bildbeschreibung* puesto que la mujer habla el lenguaje de los sordomudos (BB 8), es decir, el lenguaje de los muertos que han vuelto al mundo de los vivos. Encontramos otra cita más explícita en el texto: "die Frau noch beschwert vom Gewicht der Graberde, aus der sie sich herausgearbeitet hat, um den Mann zu besuchen" (BB 10). La mujer ha vuelto para visitar al hombre, pero no como en *Alcestis* para poner un punto final feliz a la obra y lograr de este modo la reconciliación de los vivos con los muertos. En *Bildbeschreibung* la mujer vuelve una y otra vez como víctima de la violencia, presa en el continuum de la repetición. En el cuarto acto la frase: "ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT" (BB 13)

muerte, y le arrebató a Alcestes. Hoy, Alcestes sigue siendo modelo de amor conyugal". Smith (1996:20).

⁷⁰⁴ Fuchs (1986:81). Aunque en la edición con la que contamos no se hace mención a este hecho.

articularía el deseo o exhortación a la muerte para que no vuelva, y perforar la continuidad con la interrupción y el discontinuum.

Müller utiliza por un lado el mito por la temática de muerte y resurrección y, por otro, critica la disposición de la mujer a entregarse como víctima por el hombre -Alkestis adopta el papel pasivo de la víctima, su suerte depende de acontecimientos externos- y la disposición del hombre a aceptar esta víctima:

Die Übermalung (...) reduziert (...) einerseits die "Alkestis" auf das ihr zugrunde liegende mythologische Muster von Tod und Wiedergeburt, in dem sich die endlose Kreisbewegung der Geschichte spiegelt; andererseits löst sie aus dem Opferhandel, an dessen Basis ein doppelter Skandal liegt – die Bereitschaft der Frau, sich als Opfer für den Mann zum Einsatz zu bringen und die Bereitschaft des Mannes, dieses Opfer auch anzunehmen -, (...)705.

La temática de muerte y resurrección ha perdido en *Bildbeschreibung* la base que lo sustentaba pues se niega la posibilidad de redención entre vivos y muertos, encerrados ambos en el círculo de la violencia continua. En la obra encontramos la "Vorstellung einer Apokalypse ohne sinngebende Finalität"⁷⁰⁶.

En el undécimo Canto de la *Odisea* se relata el descenso a los infiernos de Ulises. Su intención era consultar al adivino Tiresias con el fin de averiguar cuál era el camino más favorable para su regreso a Ítaca. Ulises descubre en el Hades

⁷⁰⁵ Eke (1989:234).

⁷⁰⁶ Keim (1998:142). Añade la autora: "Mit der Negation des Zwecks des Opfers wird auch die Auferstehung zur Farce und zum Signifikanten für die Agonie von Geschichte degradiert". Keim (p. 143).

que su compañero Elpenor y su madre han muerto. Después de hablar con las almas de numerosos difuntos emprende de nuevo el viaje hacia su país. Dos son los motivos que podemos encontrar reescritos en *Bildbeschreibung*: en primer lugar, cuando la mujer le abre la garganta de un mordisco al pájaro, su sangre es identificada con “die Nahrung der Toten” (BB 11), es decir, el alimento de los muertos; también se describe el líquido que contenía el vaso como “Wein oder Blut” (BB 11). Ulises para poder hablar con los muertos debe ofrecer sangre a éstos:

Luego que hube suplicado al linaje de los difuntos con promesas y súplicas, yugulé los ganados que había llevado junto a la fosa y fluía su sangre negra. Entonces se empezaron a congregarse desde el Erebo las almas de los difuntos, (...)707.

Cualquiera de los difuntos a quien permitas que se acerque a la sangre te dirá la verdad, pero al que se lo impidas se retirará708.

En segundo lugar, en *Bildbeschreibung* los muertos vuelven una y otra vez, como una “maldición de los dioses” para los vivos, de ahí el grito de rabia o súplica, que ya mencionamos: “ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT” (BB 13). En el último acto se trata el tema de la posible redención de los muertos cuando el hombre/asesino/autor es cegado por el pájaro. En cambio, en la *Odisea* el compañero de Ulises, Elpenor, implora a éste por la redención de su alma:

707 Homero (2000:202).

Ahora te suplico por aquellos a quienes dejaste detrás de ti, por quienes no están presentes; (...): sé que cuando marches de aquí, del palacio de Hades, fondearás tu bien fabricada nave en la isla de Eea. Te pido, soberano, que te acuerdes de mí allí, que no te alejes dejándome sin llorar ni sepultar, no sea que me convierta para ti en una maldición de los dioses⁷⁰⁹.

El tercer intertexto que menciona Müller en su postscriptum es la obra *Nô* medieval japonesa *Kumasaka*⁷¹⁰ de Komparu Zenchiku Ujinobu. Se trata probablemente de un Oni-Nô, o Nô de los espíritus, cuarta parte de un Bangumi (conjunto de cinco piezas que completan una representación). Estaría precedido por un Nô de los dioses, un Nô de los guerreros y un Nô de las mujeres, seguido por un Nô de contenido moral. En la primera parte, el espíritu del ladrón muerto Kumasaka, que ahora protege a los habitantes del pueblo, que antes saqueaba, de otros ladrones, pide a un sacerdote que pasa por allí una oración por la salvación de su alma. En la segunda parte se expone de forma épica por medio del coro y una danza de Kumasaka, el duelo a muerte entre éste y el joven de dieciséis años Ushiwaka, que defendía a un rico mercader del ataque del primero.

Al final de la obra, de forma parecida a *Bildbeschreibung* con la diseminación del yo, Kumasaka se convierte en parte integrante del paisaje "am

⁷⁰⁸ *op. cit.* p.205.

⁷⁰⁹ *op. cit.* p.203.

⁷¹⁰ No disponemos de esta obra. Las informaciones que a continuación se ofrecen al lector han sido extraídas de la bibliografía secundaria. Cfr. Guimarães (1985), Fuchs et al. (1986), Eke (1989), Teraoka (1992), Keim (1998). Sobre el teatro de Müller y el teatro Nô japonés véase Tawada (1992).

Fuß der Kiefer”⁷¹¹. El pino en el teatro Nô japonés representa a la divinidad, éste está pintado en la pared trasera del escenario:

Diese Rückwand wird auch »Spiegelwand« genannt. Müllers Text knüpft an diese Symbolik durch die Wendung »IM SPIEGEL WOHNEN« an, entkleidet sie dabei allerdings ihrer religiösen Dimension. Im Gegensatz zum Nô-Spiel, in dem der Eingang in die Natur als Zeichen für die Erlösung im Rahmen der buddhistischen Heilsordnung steht, bezeichnet die Entgrenzung des Ich in »BILDBESCHREIBUNG« eine völlige Neuorientierung, die mit allen ideologischen und religiösen Voraussetzungssystemen bricht⁷¹².

Un tema presente en *Kumasaka*, así como en la *Odisea*, es la redención del alma de los muertos. Otro motivo es la danza de Kumasaka, la cual nos recuerda el paso de baile del hombre: “sein Schritt ist beschwingt, ein Tanzschritt” (BB 9); “der lässige Tanzschritt zeigt das baldige Ende der Arbeit an” (BB 12). El paso de baile realizado con dejadez marca el final del trabajo, sus delitos ya han sido expuestos, como Kumasaka expuso los suyos con la danza.

Teraoka⁷¹³ encuentra asimismo otras analogías entre las dos obras: el ladrón muere a la sombra del pino, al cual queda unida su alma; en *Bildbeschreibung*, la mujer muere repetidas veces bajo la sombra del árbol frutal. La pared de la casa de Kumasaka exhibe sus armas de guerra; la pared del texto de Müller expone el esqueleto de un pájaro. Y, como el extraño ojo parpadeante en la obra de Müller que señala la posibilidad de una perforación de la

⁷¹¹ Keim (1998:146).

⁷¹² *op. cit.* p. 146.

⁷¹³ Teraoka (1992:183-84).

continuidad de la violencia, el héroe adolescente en *Kumasaka*, que quiere salvar al mercader, observa la escena con “his bright eye to a hole in the wall”.

Por último, para cerrar este apartado, trataremos una obra perteneciente a otro medio: la película de 1963 *Los pájaros* de Hitchcock⁷¹⁴. El argumento está basado el relato corto de Daphne du Maurier *Los pájaros*, cuyos derechos había adquirido Hitchcock, y en una noticia aparecida en 1960 en el *Santa Cruz Sentinel* donde se informaba que miles de pájaros habían bajado por la chimenea de una familia; destruyeron todo lo que había en la casa e hirieron a la dueña al quedar atrapados en su pelo. La película trata sobre el ataque inexplicable e inexplicado de los pájaros a los habitantes del tranquilo pueblo de Bodega Bay. “The birds’ relentless attack on humans becomes a sign of the precarious character of life itself: forces of chaos and destruction represented by the birds, are at any moment ready to break through the fragile and deceptive surface of man-made order”⁷¹⁵.

La relación que se establece entre *Los pájaros* y *Bildbeschreibung* “salta a la vista”. El ataque de los pájaros se concreta en el texto de Müller en el vuelo en picado del pájaro del árbol y la consiguiente ceguera del hombre. En la película aparece también un granjero muerto con las cuencas de los ojos vacías. Señala Guimarães⁷¹⁶ que en *Bildbeschreibung* el hecho de cegar al hombre surge como

⁷¹⁴ Cfr. Spoto (1988:432-455).

⁷¹⁵ Teraoka (1992:185).

⁷¹⁶ Guimarães (1985:345).

posibilidad redentora; sin embargo, esto no ocurre en el film. En la obra de Müller el hombre aparece al principio con la apariencia del cazador con su presa, el pájaro, en la mano. El hombre como señor y dominador de la naturaleza es vencido al final por ésta. El final de los dos trabajos queda abierto: como sabemos, Heiner Müller parece ser que omitió el punto final y Hitchcock ordenó que se omitiera la palabra *Fin*⁷¹⁷.

Una cuestión de carácter extratextual relacionada con la película nos remite a la repetición de la violencia que sufrió la protagonista, "Tippi" (Nathalie) Hedren, dentro y fuera del rodaje. Hitchcock estaba obsesionado con ella, le enviaba constantemente regalos, también notas obscenas, contrató detectives para averiguar qué hacía en su tiempo libre, era una persecución sin tregua.

«Siempre he creído en seguir el consejo del autor teatral Sardou», observaría Hitchcock. «Decía: "¡Tortura a la mujer!" ... El problema hoy en día es que no torturamos lo suficiente a las mujeres.» (...) Pero cuando llegó el momento de rodar el clímax de *Los pájaros*, Hitchcock pareció seguir el consejo de Sardou de una forma literal, y hasta un grado realmente horrible⁷¹⁸.

El comentario alude a la última escena de la película, el ataque final de los pájaros. Se utilizaron pájaros reales que fueron lanzados una y otra vez, durante una semana, contra la protagonista hasta que las tomas resultaron perfectas. En la última toma ataron las patas de un pájaro a unos hilos de la chaqueta de la

⁷¹⁷ Spoto (1988:453).

⁷¹⁸ *op. cit.* p. 446-447.

Hedren, éste estaba muy agitado y se lanzó contra su ojo izquierdo, que estuvo a punto de perder.

9.4. *Bildbeschreibung vs. The Tempest*

Debemos recordar que este intertexto no siempre estuvo presente en el postscriptum de *Bildbeschreibung*. Por este motivo la opinión de los críticos⁷¹⁹ difiere en cuanto a la importancia de *The Tempest* en la obra de Müller.

A continuación expondremos las analogías encontradas entre las dos obras. En primer lugar, trazaremos paralelismos entre los personajes. El hombre en *Bildbeschreibung* representaría a Próspero como señor que domina tanto a los demás personajes como a la naturaleza. El hombre, asesino/autor, cuyo cuchillo escribía de derecha a izquierda refleja en cierto modo a Próspero que escribe su propia obra dentro de la obra. El personaje de la mujer, víctima de la violencia repetida del hombre, recogería la historia de Cáliban pero también la de Ariel y la de Miranda. Cáliban es víctima de la magia de Próspero, el cual le ha arrebatado su isla, le ha convertido en esclavo y le impone duros castigos

⁷¹⁹ Para Vaßen (1995:173) la referencia a Magritte es más importante que a la obra de Shakespeare. Janz (1990:174): "Wollte man den Zitaten der *Bildbeschreibung* im einzelnen nachgehen, so fiele am ergiebigsten wohl der Vergleich mit Shakespeares *Sturm* aus, (...)". Pero ella no lo hace. Los únicos, entre la bibliografía consultada, que han tomado en consideración esta obra han sido Eke (1989:233), Teraoka (1992:185-86) y Keim (1998:144-45).

físicos⁷²⁰. Ariel, por su parte, sufrió los castigos de Sycorax y finalmente fue encerrado en el hueco de un pino hasta que Próspero con sus artes le liberó. Ariel fue liberado del hechizo de Sycorax pero ahora se encuentra en manos de un ser dominante y autoritario que además le amenaza con clavarlo en las vísceras nudosas de una encina (I ii, 294-296). La imagen del pino se repite⁷²¹, la vimos en *Kumasaka*, donde el alma del ladrón quedaba unida a él después de su muerte, y a cuyos pies se disuelve una vez redimido por la oración del sacerdote, y en *Bildbeschreibung*, en la que la mujer repetidamente asesinada aparecía junto a un árbol frutal. Ariel asimismo reúne en su personaje parte del de Próspero pues es el que ejecuta sus órdenes para que la historia de usurpaciones pueda repetirse. Miranda es víctima y cómplice del colonialismo. Sufre dos intentos de violación, uno físico por parte de Cáliban y otro verbal, también expresado por Cáliban, pero para que lo realice Stefano una vez hayan derrocado a Próspero. La imagen que el texto shakespeariano nos ofrece de Miranda es la de víctima procreadora: Cáliban siente no haber llenado la isla de Cálibans; cuando le habla de ella a Stefano, hace hincapié en que le dará descendientes. Finalmente, Miranda traerá al mundo futuros reyes de Nápoles. Sin embargo, Miranda trata a Cáliban como esclavo y, como vimos, participa así del proyecto colonial.

⁷²⁰ "Ariel's sufferings are abstract, and the liberty he seeks is abstract too. It is a rejection of all forms of dependence. Caliban's sufferings are concrete, physical, animal". Kott (1988:247).

⁷²¹ Próspero también utiliza la imagen del pino en el monólogo en el que renuncia a su magia: "(...) and by the spurs plucked up / The pine and cedar; (...)" (V i, 47-48). Próspero hizo uso de su magia para sembrar el caos en la naturaleza.

Cáliban es víctima pero también tiene la intención de utilizar la violencia para asesinar a Próspero y reconquistar su isla. Su revuelta es contemplada en el texto como una farsa pues para conseguir sus propósitos se une a un bufón y a un mayordomo borracho al que confunde con un dios. De cualquier forma, podemos interpretar esta revuelta como la búsqueda del fallo en el sistema, que posibilitaría la utopía, que encontramos en el texto de Müller. Próspero parece haberse olvidado de la conspiración de Cáliban. Próspero es el personaje que todo lo controla, el ojo que todo lo ve, pero en ese parpadeo, en ese olvido surge la posibilidad de lo otro. De todas formas, Cáliban le ofrece el dominio de la isla a Stefano, con lo que quizá la historia se repitiese de nuevo.

Nos gustaría concluir este apartado con el personaje principal de *The Tempest* y su epílogo. Próspero se encuentra, a su vez, encerrado en la cadena de acontecimientos y de repeticiones que él ha creado y observado. Algo semejante ocurría en *Bildbeschreibung*, cuando al final de la obra el observador quedaba integrado en el cuadro que había producido con su descripción. En su epílogo, Próspero pide al público ser liberado con una oración, él también es una víctima dentro de su isla:

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint. Now 'tis true
I must be here confined by you,
Or sent to Naples. Let me not,
Since I have my dukedom got
And pardoned the deceiver, dwell

In this bare island by your spell;
But release me from my bands
With the help of your good hands.
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant;
And my ending is despair,
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all faults.
As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free (EPILOGUE).

9.5. Resumen: ¿Qué queda de *The Tempest* en *Bildbeschreibung*?

A primera vista, entre las dos existen más diferencias que semejanzas. Sin embargo, en *Bildbeschreibung* está presente el espíritu de *The Tempest*. Ya no quedan citas de la obra del bardo que transcribir, queda el paisaje de la historia arrasado por la tempestad de la repetición, que ha terminado por congelarse en el texto de Müller: "ICH der gefrorene Sturm" (BB 14), y queda la forma de mirarlo.

Las conclusiones que podemos extraer después de haber cotejado las dos obras podrían resumirse en que en *The Tempest* nadie es inocente, todos los personajes principales poseen un lado oscuro más o menos explícito en el texto que les hace enfrentarse en una lucha de poder, que diluye las fronteras entre buenos y malos. Las figuras luchan unas contra otras como lo hacen las de *Bildbeschreibung* para exponernos ese universo particular de violencia continua:

"On Prospero's island, Shakespeare's history of the world is played out, in an abbreviated form. It consists of a struggle for power, murder, revolt and violence"⁷²². En el texto de Müller, en el triángulo: hombre-mujer-pájaro, como en el de Shakespeare: Próspero-Miranda-Cáliban, la línea divisoria entre víctimas y verdugos también termina por disolverse

Müller tradujo *Une Tempête* de Aimé Césaire⁷²³, hecho que apoya una lectura anticolonial de la obra y la incorporación en la suya propia. Teraoka argumenta que el texto de Müller reflejaría las dos interpretaciones de la obra shakespeariana:

Naming Shakespeare's *Tempest* within the landscape of his own *Bildbeschreibung*, Müller evokes both the orthodox historical interpretation of the work as a vision of European's civilizing mission, and the subversive and rebellious rewriting of the text by Third-World intellectuals. The fundamental ambiguity of *The Tempest* as theater of restoration and as theater of resistance reflects (...) the essential theoretical concern of Müller's text⁷²⁴.

Müller está en contra de una verdad absoluta, y con su obra busca ocupar esos espacios que el texto shakespeariano ofrece con lecturas alternativas como la del postcolonialismo, interpretación que nos ofrece una nueva valoración de los personajes, pero que desde luego no es la única. *Bildbeschreibung* recoge en su paisaje de la obra de Shakespeare el continuum de violencia ejercida por y sobre los personajes y la naturaleza (recordemos la casa de cemento y, ante todo, el

⁷²² Kott (1988:250).

pájaro) así como su posible redención. Además Müller podría en su obra respetar la unidad de tiempo como hizo Shakespeare, puesto que dura lo que se tarda en contemplar un cuadro detenidamente.

Hemos podido comprobar que Müller reúne en el postscriptum obras de distinta procedencia geográfica y temporal, pero en todas se repite la misma temática:

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß die in 'BILDBESCHREIBUNG' thematisierte Vorstellung von Geschichte als unendlicher Wiederholung ihr Äquivalent in der Tradition der anzitierten literarischen Texte findet, in denen sich die immer gleiche Motivik widerspiegelt⁷²⁵.

Shakespeare dijo adiós al teatro con *The Tempest* y Müller reconoció que con *Bildbeschreibung* había llegado al final de un camino o al principio de otro. Nosotros hemos llegado también al final de nuestro trayecto por las obras de Heiner Müller en torno a Shakespeare.

⁷²³ Teraoka (1992:186).

⁷²⁴ *op. cit.* p. 186.

⁷²⁵ Keim (1998:147).

10. Conclusiones

Shakespeare ist ein Geheimnis, warum soll ich es sein, der es verrät, gesetzt, ich konnte es, (...).

A lo largo del presente trabajo hemos intentado examinar la reescritura paródica de Müller tomando como punto de partida la obra shakespeariana. Han sido diez las obras contrastadas, que nos han permitido llegar a distintas conclusiones, que confluyen en una única: el trabajo de Heiner Müller con la diferencia. Hemos utilizado el marco teórico de la parodia, que Linda Hutcheon redefinió en su estudio, para situar las obras de Müller en torno a Shakespeare. Así, este autor, como otros muchos pertenecientes a las más distintas disciplinas, recoge el legado de la tradición para transcontextualizarlo, y abrir nuevos horizontes con sus creaciones.

Nuestro recorrido comenzó con *Macbeth (nach Shakespeare)*. Müller utiliza la preposición "nach" en su doble sentido: "según" y "después". Una de las diferencias más destacadas en *Macbeth (nach Shakespeare)* es la incorporación del campesinado, lo que amplía enormemente el universo shakespeariano, al introducir un nuevo punto de vista. En esta obra, Müller se ha servido de la traducción, aunando diferentes principios como son la reducción y la ampliación del original. Mediante la inserción de unas pocas líneas en el original y las nuevas acotaciones, se logra un cambio de perspectiva significativo en los personajes. Shakespeare nos ofrece siempre en sus obras

varias posibilidades de lectura, Müller aprovecha esas aberturas en el texto para llenarlas con su particular reescritura. En esta ocasión es como si se tratase de un cristal que tan sólo refleja el lado oscuro de los personajes. Los personajes que en Shakespeare podían suponer una alternativa a la maldad y ansias de poder de los Macbeth, son reducidos por Müller a figuras que se mueven por intereses y crueldad. El círculo de violencia no se romperá con Malcolm, pues las brujas están presentes al final de la obra para saludarle como hiciesen al principio con Macbeth, pero tampoco con Fleance. Sin embargo, hay tres hechos importantes que nos permiten al menos pensar que en algún momento el círculo se romperá. En primer lugar, la presencia de figuras totalmente inocentes, víctimas del sistema, Lady Macduff y el campesino de la escena 22. En segundo, la creencia del Lord "traidor" en las promesas de Malcolm de un futuro mejor y, por último el cambio que introduce Müller en la profecía, al hacer que sea el colectivo de soldados el que acabe con la vida de Macbeth.

En *Anatomie Titus* la principal inserción en el texto dramático que realiza Müller es un comentario, que explica la acción del texto original, pero la mayoría de veces desde una perspectiva totalmente subjetiva. Müller utiliza de nuevo los silencios shakespearianos para llenarlos con su propia historia. El autor nos presenta de forma mucho más detallada el conflicto entre godos y romanos, convirtiéndolos en representantes del Tercer y Primer Mundo respectivamente. No obstante, las fronteras entre buenos y malos se diluye completamente, ya que unos y otros se igualan en crueldad. El Tercer Mundo ha dejado de ser la gran esperanza para los oprimidos, ya no lucha por

instaurar un cambio que posibilite un mundo más justo. Este Tercer Mundo entra en el Primero y se acomoda en el consumismo, en vez de intentar acabar con él. En *Anatomie Titus* los godos provocan la caída de Roma para volver a instaurar el sistema que han derrocado, simbolizado con la nieve. La historia se nos presenta como una rueda imparable que no cesa de dar vueltas de violencia, que arrasa todo a su paso. No hemos encontrado el menor resquicio para que la utopía, ese mundo mejor, pueda en algún momento instaurarse, al menos por parte de los personajes. Lucio ya no es el encargado de devolver la armonía al caos en que se ha convertido Roma. Ni siquiera Lavinia, la víctima de la barbaridad masculina, sale incólume de la reescritura de Müller, puesto que es una figura que está acostumbrada a la violencia y vive inmersa en ella, aunque después tenga que sufrir sus consecuencias.

En *Hamletmaschine* Müller ha transcontextualizado a Hamlet y Ofelia a un estado socialista. Los demás personajes han sido relegados a un segundo plano. En esta parodia el autor se sirve fundamentalmente de citas de otras obras literarias, además del original de Shakespeare, para mostrar la incapacidad de diálogo de Hamlet, convertido en un intelectual de izquierdas que vive en un momento histórico de revolución. Hamlet es ahora sólo capaz de articular monólogos, integrados por citas de la literatura universal adulteradas. La problemática que se nos plantea es precisamente la posición que ha de tomar el intelectual en un tiempo de revuelta. Hamlet está dividido entre su yo que pertenece a clase de los opresores y su yo que, por sus ideales, debería ayudar a los oprimidos. Es decir, Hamlet se encuentra disgregado entre el continuum de

la tradición y el discontinuum que quiere instaurar la revolución. Hamlet fracasa en su tarea y traiciona la revuelta de los más débiles. La esperanza para establecer un cambio en el sistema viene de mano de Ofelia. Müller logra sacarla de la tradición literaria impuesta por Shakespeare y le da la oportunidad de llevar su propia lucha a escena. Ella es la revolucionaria, a la que intentan silenciar los hombres de la tradición. Pero en el último acto renuncia a su papel de mujer oprimida y en un grito anárquico hace un llamamiento a la discontinuidad. La mejor oportunidad para representar este "otro" *Hamlet* era a cargo de un director nada convencional como Robert Wilson. Ambos se admiraban y aprendieron el uno del otro. Compartían un odio exacerbado hacia la interpretación de sus obras. Por eso Müller consiguió con la puesta en escena de Wilson el efecto de distanciamiento total, al ser considerado el texto como un elemento más en la concepción teatral democrática del director norteamericano.

Waldstück ocupa el cuarto lugar en nuestra lista debido a que Müller utiliza de *A Midsummer Night's Dream* los cimientos sobre los que se sustenta el argumento. El bosque de Shakespeare ha sido transcontextualizado a un centro de descanso de la antigua RDA, en el que también domina la magia en el ambiente, haciendo que los personajes se transformen unos en otros. En las transformaciones impera el principio de reducción ya que una figura se convierte en otra al ponerse una prenda de la otra. El contexto en el que surge esta parodia es especial. Müller recibió el encargo de "mejorar" el texto *Horizonte* de Gerhard Winterlich, oportunidad que aprovechó puesto que se encontraba en un momento difícil de su carrera. Probablemente el autor no

hubiese realizado esta reescritura si las circunstancias hubiesen sido otras. Sin embargo, este trabajo le reportaría experiencia para posteriores adaptaciones. El argumento de *Waldstück* está basado en el conflicto entre avance tecnológico y factor humano; incorpora pues el espíritu de la revolución científico-técnica tan en boga en esos años.

En la última de las parodias estudiadas, *Bildbeschreibung*, Müller utiliza *The Tempest* de Shakespeare como un intertexto más, al que cita al final de su obra. La presencia efectiva del texto original no predomina como en las obras anteriores. Sin embargo, hemos podido establecer ciertas analogías entre ambas obras, sobre todo al hacer una lectura postcolonial de la obra shakespeariana. A pesar de ser la obra más compleja, *Bildbeschreibung* es, a la vez, la que más claramente expone la búsqueda de lo otro. Müller nos presenta varias alternativas para la descripción de un cuadro. Sus protagonistas no tienen nombre: son una mujer, un pájaro y un hombre. Todos están muertos, pero la mujer vuelve para que la violencia se repita una y otra vez. La intención de Müller es establecer el conflicto entre dos miradas: una totalitaria y otra metaforizada en el parpadeo. En *Bildbeschreibung* se espera que ocurra el "fallo" que haga explotar el sistema. Pero la esperanza es muy frágil ya que puede pertenecer al plan preconcebido por la mirada absoluta o tener lugar durante unos segundos, y que no lo percibamos. El texto es el lugar en el que confluyen ambas miradas y es al mismo tiempo expresión de la segunda mirada en su fragmentación. Müller refleja en su obra la batalla que libran el proceso de los distintos acercamientos a la verdad con una ideología que propugna desvelar la

verdad absoluta. Ésta no existe. Ha habido muchas descripciones del mundo de la pintura en la literatura. La de Müller está acorde con los tiempos, puesto que nos ofrece una visión fragmentada, es decir, siempre hay diferentes alternativas de interpretación.

Nos gustaría destacar dos cuestiones que están presentes en todas estas parodias en distinto grado. La primera es el papel de la mujer, y el segundo sería la relación opresor-oprimidos. En nuestro estudio nos hemos encontrado con las más diversas figuras femeninas. Aunque en general siguen el argumento del texto original, Müller pone de relieve otros aspectos que Shakespeare silencia o deja entrever. Lady Macbeth no renuncia a su feminidad en *Macbeth (nach Shakespeare)*, pero Müller destaca su aislamiento y su fracaso al querer intentar hablar el lenguaje masculino. Quiere acostumbrarse a la violencia, al mirar cómo torturan a un campesino. Y al mismo tiempo utiliza sus armas de seducción para mantener el amor de su marido. Estas dos posturas son incompatibles en el mundo creado por Müller. Lady Macbeth acabará siendo una víctima del sistema patriarcal, y su única salida será el suicidio. En *Anatomie Titus* las dos mujeres: Tamora y Lavinia son asimismo víctimas de los hombres. Tamora es cruel pero se deja manipular por su esclavo-amante Aarón. La reina goda habla el lenguaje de los opresores y utiliza sus armas de seducción para lograr sus fines. Pero ni Aarón ni Tito se dejan embaucar, pues persiguen la venganza, y la sexualidad no tiene cabida ahí. El destino del personaje de Tamora, como el de Lavinia, está marcado por la muerte, pero por circunstancias diferentes. Aunque Lavinia es la figura inocente en el original, en

Anatomie Titus participa en los rituales bárbaros y animales del sistema opresor. Mira sin pestañear cómo descuartizan a Alarbo y lame la mano de su padre cuando vuelve de la guerra. Es precisamente Tito el que abre las puertas a las bestias que la violan y la privan del lenguaje escrito y oral. Lavinia es silenciada por los hombres. Lleva a cabo su propia revuelta como signo de rebelión contra el sistema, pero la tradición pesa más y la somete a morir a manos de su padre con una excusa ilógica basada también en la tradición literaria que ofrece la mitología. En *Bildbeschreibung* la mujer sin nombre es víctima del hombre, al matarla repetidas veces, y del pico agresivo del pájaro dirigido hacia ella. Parece que no hay forma posible de salir de ese continuum, pero el tartamudeo de la mujer y la ceguera del hombre, causada por el pájaro, suponen la representación de una frágil esperanza. La mirada privilegiada del asesino ha sido silenciada, pero no sabemos si se trata de un hecho perteneciente al plan, por lo que la violencia hacia la mujer podría repetirse de nuevo. También desconocemos si cuando la mujer comience a hablar utilizará el lenguaje masculino, ya que en el texto la mujer aparece también como opresora.

En las otras dos obras, hay un ligero cambio puesto que las mujeres, aun estando inmersas en un mundo masculino, intentan articular su propia voz. En *Waldstück* las mujeres son más independientes, pero viven y trabajan en un mundo creado por hombres. El nuevo modelo ha sido diseñado por ellos, y ocupan los puestos más altos. Sin embargo, Miru y Tilli no adoptan la personalidad de otros. Sólo Sukko lo hará para que Götz reconozca que se ha equivocado y ambos puedan enamorarse. Así, en esta parodia la mujer habla el

lenguaje del hombre pero para lograr sus fines. De este modo la utilización del lenguaje masculino por parte de la mujer no excluye la sexualidad. Es pues una propuesta optimista a la que no nos tiene acostumbrados Müller, pero que se debe a las circunstancias en que tuvo lugar la adaptación. En *Hamletmaschine*, Ofelia articula su propio lenguaje. Müller ofrece por fin a la mujer un espacio en el que moverse. Pero se trata de un espacio que pertenece al sistema absolutista, creado por y para los hombres, por lo que su lucha no será fácil. Sin embargo, esta nueva Ofelia tiene la fuerza de todas las víctimas de la opresión, se convierte en revolucionaria asumiendo diferentes personalidades, cuyas luchas finalizaron trágicamente, pero que sentaron una base para un futuro mejor para la mujer. Aunque Ofelia es silenciada al final de la obra, instaura el discontinuum histórico al renunciar al papel que la tradición le ha dado por su condición de mujer. Así, rechaza los papeles de esposa y madre que fomentan que la tradición patriarcal siga perpetuándose.

Otro tema recurrente, que ya mencionamos, es que la frontera entre opresores y oprimidos se diluye en las obras de Heiner Müller. En *Waldstück* no podemos establecer una división tan nítida entre ambos grupos. En las que más claramente podemos observarlo es en *Macbeth (nach Shakespeare)* y en *Anatomie Titus*. En la primera todos los personajes, con algunas salvedades, se igualan en sadismo y crueldad, todos tienen el perfil necesario para representar sus papeles en la atmósfera de matadero que Müller recrea en su obra. En *Anatomie Titus* Müller nos muestra todavía más explícitamente que ya no existe la dicotomía entre el bien y el mal. Tito aprende el alfabeto de Aarón, con lo que

se convierte en otra bestia sanguinaria. Lucio, por su parte, aprende el alfabeto de los godos para lograr sus intereses. Sin embargo, utiliza además el lenguaje aprendido para intentar deshacerse de ellos, una vez ha conseguido la corona. En *Bildbeschreibung* los tres protagonistas están envueltos en una espiral de violencia en la que la línea divisoria entre opresores y oprimidos aparece difuminada. Y en *Hamletmaschine* el intelectual que debiera luchar por abrir una brecha en el sistema, traiciona la revolución matando metafóricamente a sus máximos exponentes.

Müller no busca aportar soluciones a los conflictos que plantea en sus obras, aunque deja vislumbrar una esperanza frágil. Müller no es un autor pesimista, sino más bien un autor realista en busca de la utopía, que la tradición parece negar. Por otra parte, somos testigos presenciales de la situación en la que se encuentra el mundo en el que nos movemos y nos damos cuenta de que es difícil solventarlos. Müller⁷²⁶ y sus obras siguen siendo actuales precisamente por eso, porque incluyen problemas que siguen abasteciendo los telediarios: el enfrentamiento entre Primer y Tercer Mundo, más actual que nunca por la globalización, o las catástrofes ecológicas resultantes de una política imperialista, o las muertes de mujeres inocentes como producto de la violencia masculina doméstica. La violencia ejercida por los más fuertes sobre los débiles está presente en nuestra vida cotidiana y Müller nos obliga a reflexionar sobre ella. Müller como hombre y como escritor intelectual de izquierdas se siente

involucrado también en la conservación del sistema de opresión, por eso a lo largo de sus obras busca librarse de la joroba que le ha impuesto la tradición histórica y literaria. Ya vimos como para Grillparzer y Grabbe, entre otros, Shakespeare era un lastre del que querían liberarse. Más de un siglo después, Heiner Müller reconoce que Shakespeare sigue siendo una carga que arrastramos, y si queremos llegar a nosotros mismos debemos despojarnos de ella:

Shakespeare ist ein Spiegel durch die Zeiten, unsre Hoffnung eine Welt, die er nicht mehr reflektiert. Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsre Stücke schreibt⁷²⁷.

⁷²⁶ Véanse las dos últimas biografías sobre el autor: Hauschild (2001) y Werner (2001), así como el artículo de Meyer-Gosau (2001).

⁷²⁷ SF 2 p. 228.

11. Bibliografía

La bibliografía que a continuación presentamos está dividida en cinco apartados:

1. Bibliografía correspondiente al tema parodia e intertextualidad.
2. "Referencias literarias", es decir, obras de consulta o referencia utilizadas, u obras de otros autores, citados a lo largo del trabajo, que nos ayudan a comprender mejor los dramas de Heiner Müller.
3. Bibliografía correspondiente a Shakespeare; aquí incluimos también las obras de este autor y sobre el tema Shakespeare en Alemania. Si algún artículo contiene información más detallada sobre Heiner Müller lo incluimos en el siguiente apartado.
4. Bibliografía correspondiente al autor Heiner Müller y a sus obras. Aquí pueden encontrarse también las obras escritas por el autor utilizadas en el trabajo.
5. Bibliografía correspondiente a las noticias aparecidas en diversos periódicos, fundamentalmente alemanes, sobre las obras analizadas en este trabajo.

Los autores están ordenados por orden alfabético, seguido de la fecha de publicación entre paréntesis. Si apareciesen dos fechas, la segunda corresponde a la primera edición de la obra.

Por último, las abreviaturas que aparecen a lo largo del trabajo son:

AT: Anatomie Titus Ein Shakespearekommentar

BB: Bildbeschreibung

GI: Gesammelte Irrtümer

HM: Die Hamletmaschine

KoS: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen

M: Macbeth (nach Shakespeare)

SF Shakespeare Factory

11.1. Parodia - Intertextualidad - Teoría

- Ax, Wolfram & Reinhold F. Glei (eds.) (1993): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Trier: WVT.
- Bajtin, Mijail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial. (Versión de Julio Forcat y César Conroy).
- Bakhtin, M. M. (1981): *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press. (Ed. Michael Holquist).
- Bassnett, Susan & André Lefevere (eds.) (1990): *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers.
- Bradbury, Malcolm (1987): "An Age of Parody. Style in the Modern Arts" En: *No, Not Bloomsbury*. London: Penguin, 46-64.
- Casares, Julio (1989): *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Crespo Matellán, Salvador (1979): *La parodia dramática en la literatura española. Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de "Los amantes de Teruel", comedia burlesca de Vicente Suarez Deza*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Foucault, Michel & Gilles Deleuze (1999 [1972]): "*Theatrum Philosophicum*" seguido de "*Repetición y diferencia*". Barcelona: Anagrama.
- Freund, Winfried (1981): *Die literarische Parodie*. Stuttgart: Metzler.
- Geier, Manfred (1985): *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*. München: Wilhelm Fink.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Greber, Erika (1989): *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*. München: Fink.
- Groupe MU (1970): *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- Hannoosh, Michele (1989): *Parody and Decadence. Laforgue's 'Moralités légendaires'*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Holthuis, Susanne (1993): *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg Colloquium.

- Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York & London: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1994): *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.
- Íñiguez Barrera, Francisca (1995): *La parodia dramática. Naturaleza y técnica*. Universidad de Sevilla: Secretariado de publicaciones.
- Johnson, Bond (2000): *The Mode of Parody: an Essay at Definition and six Studies*. Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Klein, Josef & Ulla Fix (eds.) (1997): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Kristeva, Julia (1969): *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Lachmann, Renate (1983): "Intertextualität als Sinnkonstitution". En: *Poetica* 15:1-2, 66-107.
- Lefevere, André (1992): *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lodge, David (1983 [1965]): *The British Museum is Falling Down*. Harmondsworth: Penguin.
- Manderbach, Jochen (1988): *Das Remake – Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Siegen: MuK.
- Moliner, María (1999 [1998]): *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Müller, Beate (1994): *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: WVT
- Murray, Chris (ed.) (1994 [1998]): *The Hutchinson Dictionary of the Arts*. Oxford: Helicon.
- Nünning, Ansgar (ed.) (1998) *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Poljudow, Valerij (1990): "Die Parodie als eine der Formen der Aneignung fremder Stoffe". En: *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Tokyo, 98-105.
- Portoghesi, Paolo (1982): *After Modern Architecture*. New York: Rizzoli.
- Preminger, Alex & T.V.F. Brogan (eds.) (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Riffaterre, Michael (1980): "Syllepsis". En: *Critical Inquiry* 6, 625-638.
- Rose, Margaret A. (1979): *Parody / Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.

- Rose, Margaret A. (1993): *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rössler, Andrea (1996): *Imitation und Differenz: Intertextualität bei Carmen Riera, Adelaida García Morales und Paloma Díaz Mas*. Berlin: ed. tranvía.
- Sangsue, Daniel (1994): *La Parodie*. Paris: Hachette.
- Shuttleworth, Mark & Moira Cowie (1997): *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Teruel, Miguel (1994): *Tom Stoppard: La escritura como parodia*. València: Universitat de València.
- Teruel, Miguel (1995): "Traducción y parodia en la poesía de Ezra Pound". En: *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris I*, 847-865.
- Verweyen, Theodor (1973): *Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs*. München: Wilhelm Fink.
- Vierhufe, Almut (1999): *Parodie und Sprachkritik. Untersuchungen zu Fritz Mauthners 'Nach berühmten Mustern'*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Weise, Günter (1997): "Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen texten". En: Klein, Josef & Ulla Fix (eds.): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Wünsch, Frank (1999): *Die Parodie: u Definition und Typologie*. Hamburg: Kovač.

11.2. Referencias literarias

- Balzer, Bernd & Volker Mertens (1990): *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*. Mannheim, Wien & Zürich: Meyers Lexikonverlag.
- Benjamin, Walter (1973): "Tesis de filosofía de la Historia". En: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Ed. Taurus, 177-191.
- Bonaventura (E. A. F. Klingemann): (1990) *Nachtwachen*. Stuttgart: Reclam.
- Chronik der Deutschen* (1983): Dortmund: Chronik Verlag.
- Chronik des 20. Jahrhunderts* (1997): Gütersloh: Chronik Verlag.
- Conrad, Joseph (1978): *Heart of Darkness & The Secret Sharer*. New York: New American Library.
- Cummings, E.E. (1978): *The enormous room*. London: Granada.
- Dilloo, Rüdiger (2001): "Charles Manson. Satán en Hollywood". En: *Muy extra. Biografías*, 42-49.
- Dostoievski, Fiódor (1999): *Crimen y castigo*. Madrid: Cátedra. (Ed. Isabel Vicente).
- Eco, Umberto (1983 [1982]): *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen. (Tr. Ricardo Pochtar).
- Eliot, T. S. (1974): *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber.
- Eliot, T.S. (1991): *Collected Poems: 1909-1962*. New York: Harcourt.
- Enciclopedia Encarta* (1998).
- Eurípides (1999): *Alcestris*. Madrid: Ediciones Clásicas. (Versión y adapt. de Amparo Cañizares García).
- Fock, Holger (1988): *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Studien zur Geschichte des Théâtre Alfred Jarry*. Berlin: Verlag Klaus Bittermann. (Band I & Band II).
- Foucault, Michel (1999 [1966]): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: siglo veintiuno de españa editores.
- Golding, William (1989): *Lord of the Flies*. London: Faber and Faber.
- Guirand, Félix (1960): *Mitología General*. Barcelona, Madrid, etc.: Editorial Labor.
- Held, Heinz-Georg (1995): *Engel. Geschichte eines Bildmotivs*. Köln: Dumont.
- Hölderlin, Friedrich (1943): *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta.
- Homero (2000): *Odisea*. Madrid: Cátedra. (Ed. y trad. de José Luis Calvo).

- Murray, Chris (ed.) (1998 [1994]): *The Hutchinson Dictionary of the Arts*. Oxford: Helicon.
- Nietzsche, Friedrich (1988): *De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Barcelona: Textos Cardinales. (Ed. Joan B. Llinares).
- Posada Kubissa, Teresa (2001): "Andy Warhol. El éxito es una profesión en NY". En: *Muy extra. Biografías*, 60-67.
- Schmidt, Joël (1996): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Larousse Planeta.
- Spoto, Donald (1988): *Alfred Hitchcock. El lado oscuro de un genio*. Barcelona: Ultramar.

11.3. Shakespeare

11.3.1. Obras del autor

Blackmore, Evans G. (ed.) (1974): *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin.

Shakespeare, William (1997): *La tempestad*. Madrid: Cátedra. (Edición bilingüe del Instituto Shakespeare de Valencia).

Shakespeare, William (1998): *Hamlet*. Madrid: Cátedra. (Edición bilingüe del Instituto Shakespeare de Valencia).

Shakespeare, William (1998): *Macbeth*. Madrid: Cátedra. (Edición bilingüe del Instituto Shakespeare de Valencia).

Shakespeare, William (2000): *Tito Andrónico*. Barcelona: Planeta DeAgostini. (Trad. José María Valverde).

11.3.2. Crítica literaria

Anónimo (1964): "Shakespeare und wir. Theaterschaffende aus aller Welt antworten auf die THEATER-DER-ZEIT-Umfrage zum Welttag des Theaters 1964: 'Was bedeutet Shakespeare für Ihre Arbeit?' (1)". En: *Theater der Zeit* 6, 5-6.

Anónimo (1964): "Shakespeare und wir. (2)". En: *Theater der Zeit* 7, 7-8.

Anónimo (1964): "Shakespeare und wir. (3)". En: *Theater der Zeit* 8, 25-26.

Anónimo (1964): "Shakespeare und wir. (4)". En: *Theater der Zeit* 9, 23.

Anónimo (1964): "Resümee einer Ehrung". En: *Theater der Zeit* 24, 4-6.

Anónimo (1964): *Shakespeare und das Deutsche Theater*. (Eine Dokumentation der deutschen Shakespeare – Gesellschaft West, des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg und des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Köln).

Anónimo (1966): "Coriolan. Von William Shakespeare in der Bearbeitung von Bertolt Brecht. Bühnenfassung des Berliner Ensembles". En: *Theater der Zeit* 14, 38-60.

Barker, Clive (1979): "Shakespeare, Brecht and after – the undercurrent". En: *Shakespeare Jahrbuch* 115, 63-71.

- Barker, Francis & Peter Hulme (1988): "Nymphs and Reapers Heavily Vanish: the Discursive Con-texts of *The Tempest*". En: Drakakis, John (ed.): *Alternative Shakespeares*. London & New York: Routledge, 191-205.
- Barton, Anne (1974): "*A Midsummer Night's Dream*". En: Blackmore, Evans (ed.): *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin, 217-221.
- Bassnett, Susan (1993): *Shakespeare. The Elizabethan Plays*. London: The Macmillan Press Ltd .
- Bate, Jonathan (1995): "Caliban and Ariel Write Back". En: *Shakespeare Survey* 48, 155-162.
- Bauer, Roger (1985): "Die europäische Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert: Probleme für Komparatisten". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 153-165.
- Bauer, Roger (1988): "'The fairy way of writing'. Von Shakespeare zu Wieland und Tieck". En: Bauer, Roger (ed.): *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 143-161.
- Baum, Ute (1979): "Shakespeare und Brecht – Übereinstimmung auf unterschiedlichen Ebenen". En: *Shakespeare Jahrbuch* 115, 55-58.
- Bennewitz, Fritz (1966): "Schaller und Shakespeare". En: *Theater der Zeit* 14, 22-23.
- Berkoff, Steven (1989): *I am Hamlet*. London & Boston: Faber and Faber.
- Bevington, David (1996): "'But We Are Spirits of Another Sort': The Dark Side of Love and Magic in *A Midsummer Night's Dream*". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 24-37.
- Blinn, Hansjürgen (1988): *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*. Berlin: Erich Schmidt.
- Blinn, Hansjürgen (1993): *Der deutsche Shakespeare: eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums (Literatur, Theater, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst)*. Berlin: Erich Schmidt.
- Bloch, Peter André (1972): "Dürrenmatts Plan zur Bearbeitung von Shakespeares *Troilus und Cressida*". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 67-72.
- Bode, Christoph & Wolfgang Kloos (eds.) (2000): *Historicizing / Contemporizing Shakespeare: Essays in Honour of Rudolf Böhm*. Trier: WVT.
- Bornay, Erika (1994): *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- Broich, Ulrich (1971): "Montage und Collage in Shakespeare-Bearbeitungen der Gegenwart". En: *Poetica* 4, 333-360.

- Charney, Maurice (1990): *Titus Andronicus. Harvester New Critical Introductions to Shakespeare*. New York, London, etc.: Harvester Wheatsheaf.
- Clemen, Wolfgang (1987 [1951]): *The Development of Shakespeare's Imagery*. London & New York: Methuen.
- Coyle, Martin (1992) (ed.): *Hamlet. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan.
- Davison, Peter (1992): "The Comedy of Hamlet ". En: Coyle, Martin (ed.): *Hamlet. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan, 37-46.
- Diederichsen, Dietrich (2001): "Muss ich mir den Scheiß anhören?" En: *Theater heute* 6, 20-23.
- Dijkstra, Bram (1994): "El culto a la invalidez; Ofelia y la locura; mujeres muertas y el fetiche del sueño". En: *Ídem: Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Ed. Debate, 25-63.
- Dollimore, Jonathan & Alan Sinfield (eds.) (1985): *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Dutton, Richard (1996) (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press.
- Eagleton, Terry (1992): " 'The witches are the heroines of the piece... ' ". En: Sinfield, Alan (ed.) (1992): *New Casebooks: Macbeth*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan, 46-52.
- Fischborn, Gottfried (1980): "Maßstäbe Shakespeares. Gedanken zur DDR-Dramatik 1979". En: *Shakespeare Jahrbuch* 116, 75-80.
- Fischer, Andreas (1978/1979): "Hamlet als Historie? Überlegungen zu Brechts Deutung von Shakespeares Hamlet". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 40-57.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (1888): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*. Heilbronn: Henninger.
- Ledebur, Ruth Freifrau v. (1974): *Deutsche Shakespeare-Rezeption seit 1945*. Frankfurt a.M.: Akademische Verlagsgesellschaft.
- French, Marilyn (1992): "Macbeth and Masculine Values". En: Sinfield, Alan (ed.): *New Casebooks: Macbeth*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan, 14-24.
- French, Marilyn (1992^a): "Chaste Constancy in Hamlet". En: Coyle, Martin (ed.): *Hamlet. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan, 96-112.
- Gebhardt, Peter (1972): "Brechts Coriolan-Bearbeitung". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 113-135.

- Goethe, Johann Wolfgang (1981): *Werke. Band 12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. München: Beck.
- Goetsch, Paul (2000): "The Monstrous in *Hamlet*". En: Bode, Christoph & Wolfgang Kloos (eds.): *Historicizing / Contemporizing Shakespeare: Essays in Honour of Rudolf Böhm*. Trier: WVT, 91-113.
- Goldberg, Jonathan (1992): "Speculations: *Macbeth* and Source". En: Sinfield, Alan (ed.): *New Casebooks: Macbeth*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan, 92-107.
- Greene, Nicholas (1996 [1992]): *Shakespeare's Tragic Imagination*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan Press Ltd.
- Guntner, Lawrence (1993): "Brecht and beyond: Shakespeare on the East German Stage". En: Kennedy, Dennis (ed.): *Foreign Shakespeare. Contemporary Performance*. Cambridge: CUP, 109-139.
- Habicht, Werner (1994): "Romanticism, Antiromanticism, and the German Shakespeare Tradition". En: Kishi, Tetsuo; Pringle, Roger & Stanley Wells (eds.): *Shakespeare and Cultural Traditions*. Newark: University of Delaware Press, 243-252.
- Hamburger, Michael (1964): "Ist das Problem der Shakespeare-Übersetzungen gelöst?". En: *Theater der Zeit* 9, 12-14.
- Hamburger, Maik (1994): "Shakespeare-Inszenierungen in Ost und West. Vorbemerkung zur Rückbesinnung". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 129-130.
- Hamburger, Maik (1995): "'Are You a Party in this Business?' Consolidation and Subversion in East German Productions". En: *Shakespeare Survey* 48, 171-184.
- Hawkes, Terence (1996): "Or". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 223-258.
- Heftrich, Eckhard (1988): "Shakespeare in Weimar". En: Bauer, Roger (ed.): *Das Shakespeare-Bild zwischen Aufklärung und Romantik*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 182-200.
- Heinemann, Margot (1985): "How Brecht Read Shakespeare". En: Dollimore, Jonathan & Alan Sinfield (eds.): *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, 202-230.
- Heinitz, Werner (1979): "Zugang zu Shakespeare über die Methode Brechts". En: *Shakespeare Jahrbuch* 115, 51-54.
- Herder, Johann Gottfried (1968): *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Stuttgart: Reclam.

- Hidalgo, Pilar (1997): *Shakespeare posmoderno*. Universidad de Sevilla: Secretariado de publicaciones.
- Hillman, Richard (1992): *Shakespearean Subversions. The Trickster and the Play-text*. London & New York: Routledge.
- Hiltscher, Michael (1993): *Shakespeares Text in Deutschland: Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bern, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Höfele, Andreas (1994): "Zweierlei Erinnern: Shakespeare auf dem bundesdeutschen Theater der siebziger und achtziger Jahre". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 137-142.
- Hoffmeier, Dieter (1964): "Lehrer über vier Jahrhunderte. Shakespeare und unsere Stückeschreiber". En: *Theater der Zeit* 6, 6-8.
- Hoffmeier, Dieter (1979): "Voll Bewunderung und Kritik. Arbeitsbeziehungen Brechts zu Shakespeare". En: *Shakespeare Jahrbuch* 115, 7-24.
- Hortmann, Wilhelm (1994): "Erinnern und Verdrängen: Shakespeare-Inszenierungen in der Bundesrepublik in den fünfziger und sechziger Jahren". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 131-137.
- Hortmann, Wilhelm (1998): *Shakespeare on the German Stage. The twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hultberg, Helge (1959): "Bert Brecht und Shakespeare". En: *Orbis Litterarum* XIV:1, 89-104.
- Jardine, Lisa (1996): *Reading Shakespeare Historically*. London: Routledge.
- Jarfe, Günther (1972): "Besser als Shakespeare? Bericht über ein Experiment bei den diesjährigen Shakespeare-Tagen in Bochum". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 34-41.
- Kermode, Frank (1974): "Titus Andronicus". En: Blackmore, Evans (ed.): *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin, 1019-1022.
- Keyn, Ulf (1964): "Hamlet in Karl-Marx-Stadt. Hamlet unser Zeitgenosse". En: *Theater der Zeit* 8, 17 y 20.
- Klotz, Günther (1988): "Shakespeare-Adaptationen in der DDR". En: *Shakespeare Jahrbuch* 124, 223-234
- Kosinzew, Grigori Michailowitsch (1974): "Shakespeare und sein Hamlet heute". En: *Shakespeare Jahrbuch* 110, 34-38.

- Kott, Jan (1988): *Shakespeare Our Contemporary*. London: Routledge.
- Krieger, Elliot (1996): "A *Midsummer Night's Dream*". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 38-60.
- Kussmaul, Paul (1974): *Bertolt Brecht und das englische Drama der Renaissance*. Bern & Frankfurt: Herbert Lang.
- Larson, Kenneth E. (1984): "Wieland's Shakespeare: A Reappraisal". En: *Lessing Yearbook / Jahrbuch XVI*, 229-251.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1981): *Kritik und Dramaturgie*. Stuttgart: Reclam.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1981^a): *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart: Reclam.
- LeWinter, Oswald (ed.) (1970 [1963]): *Shakespeare in Europe*. Harmondsworth: Penguin.
- Loomba, Ania (1999): "Seizing the Book". En: White, R.S. (ed.): *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan Press Ltd., 135-154.
- Maguin, Jean-Marie (1995): "The *Tempest* and Cultural Exchange". En: *Shakespeare Survey* 48, 147-154.
- Martínez Luciano, Juan V. (1984): *Shakespeare en la crítica bibliotextual*. Universidad de Valencia: Instituto Shakespeare.
- Matheson, Tom (1995): "Hamlet's Last Words". En: *Shakespeare Survey* 48, 113-121.
- McGuire, Philip (1996): "Hippolyta's Silence and the Poet's Pen". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 139-160.
- Mehlin, Urs H. (1972): "Claus Bremer, Renate Voss: *Die jämmerliche Tragödie von Titus Andronicus*. Friedrich Dürrenmatt: *Titus Andronicus*. Hans Hollmann: *Titus Titus*". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 73-98.
- Melchinger, Siegfried (1964): *Shakespeare auf dem modernen Welttheater*. Velber bei Hannover: Erhard Friedrich.
- Metscher, Thomas (1979): "Shakespeares Spätstücke, als episches Theater betrachtet". En: *Shakespeare Jahrbuch* 115, 35-50.
- Millidge, Judith (ed.) (1999): *Los Prerrafaelitas*. Madrid: Edimat Libros.
- Montrose, Louis Adrian (1996): "'Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 101-138.

- Müller, Christoph (1988): "Man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen. Maik Hamburger, Heiner Müller, B.K. Tragelehn im Gespräch mit Christoph Müller". En: Girshausen, Theo (ed.): *B.K. Tragelehn – Theater Arbeiten*. Berlin: Edition Hentrich, 221-227.
- Müller-Schwefe, Gerhard (ed.) (1993): *Was haben die aus Shakespeare gemacht! Weitere alte und neue deutschsprachige Shakespeare-Parodien*. Tübingen & Basel: Francke.
- Nelson Garner, Shirley (1996): "A *Midsummer Night's Dream*: 'Jack shall have Jill; /Nought shall go ill'". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 84-100.
- Orgel, Stephen (1999): "Prospero's Wife". En: White, R.S. (ed.): *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan Press Ltd., 15-31.
- Patterson, Annabel (1996): "Bottom's Up: Festive Theory". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 172-197.
- Patterson, Annabel (1999): "'Thought is Free': *The Tempest*". En: White, R.S. (ed.): *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan Press Ltd., 123-134.
- Paulin, Roger (1996): "'Shakspeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland'. Aspekte der Institutionalisierung Shakespeares 1840-1875". En: Huber, Martin & Gerhard Lauer (eds.): *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850-1918*. Tübingen: Max Niemayer.
- Pedraza, Pilar (1998): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pfister, Manfred (1978/1979): "Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im *Hamlet*". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 132-151.
- Pfister, Manfred (1986): "Germany is Hamlet: The History of a Political Interpretation". En: *New Comparison* 2, 106-126.
- Pfister, Manfred (1988): "Dekonstruktivisten, Dekonstruktoren und andere. Bücherschau". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 235-261.
- Pfister, Manfred (1992): "Hamlet und der deutsche Geist: Die Geschichte einer politischen Interpretation". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 13-38.
- Pfister, Manfred (1995): "German Hamletology and Beyond". En: Armstrong, Isobel & Hans-Werner Ludwig (eds.): *Critical Dialogues. Current Issues in English Studies in Germany and Britain*. Tübingen: Gunter Narr, 41-56.

- Proß, Wolfgang (1988): "Herders Shakespeare-Interpretation. Von der Dramaturgie zur Geschichtsphilosophie". En: Bauer, Roger (ed.): *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 162-181.
- Rischbieter, Henning (1964): "'Wir können den Brecht ändern, wenn wir ihn ändern können.' *Coriolan* beim Berliner Ensemble". En: *Theater heute* 11, 28-35.
- Rohmer, Rolf (1964): "Warum und zu welchem Ende? Shakespeare auf der Bühne unserer Zeit". En: *Theater der Zeit* 8, 9-10.
- Rohrsen, Peter (1972): "Ein antikolonialistischer Sturm. Zu Aimé Césaires Bearbeitung von Shakespeares *Sturm für ein Negertheater*". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 150-169.
- Rudnick, Hans H. (1982): *William Shakespeare. Hamlet. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- Rudolph, Johanna (1974): "Das Werk Shakespeares: Interpretation – Adaptation – Bearbeitung – Neuschöpfung. Rundtischgespräch mit Anselm Schlösser, Fritz Bennewitz, Rolf Rohmer, Robert Weimann, Armin-Gerd Kuckhoff". En: *Shakespeare Jahrbuch* 110, 10-33.
- Schabert, Ina (1994): "Political Shakespeare: West Germany, 1970-1990". En: Kishi, Tetsuo; Pringle, Roger & Stanley Wells (eds.): *Shakespeare and Cultural Traditions*. Newark: University of Delaware Press, 285-294.
- Schlegel, Friedrich (1978): *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Reclam.
- Schoenbaum, S. (1987): "Enter a Porter (*Macbeth*, 2.3)". En: Fabian, Bernhard & Kurt Tetzeli von Rosador (eds.): *Shakespeare. Text, Language, Criticism. Essays in Honour of Marvin Spevack*. Hildesheim: Georg Olms, 246-253.
- Schwarzer, Bert (1992): *Hamlet liest "Hamlet". Produktive Rezeption eines weltliterarischen Schlüsseltextes in der Moderne*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Seehase, Georg (1979): "Brecht, Shakespeare und König Lear". En: *Shakespeare Jahrbuch* 115, 59-62.
- Seehase, Georg (1990): "Bemühungen mit Shakespeare". En: *Shakespeare Jahrbuch* 126, 13-23
- Showalter, Elaine (1992): "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism". En: Coyle, Martin (ed.): *Hamlet. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan, 113-131.
- Sinfield, Alan (ed.) (1992a): *New Casebooks: Macbeth*. Houndmills, Basingstoke, etc.: MacMillan.

- Sinfield, Alan (1992): "Macbeth: History, Ideology and Intellectuals". En: *Ídem: New Casebooks: Macbeth*. Houndmills, Basingstoke, etc.: MacMillan, 121-135.
- Smith, Rebecca (1992): "A Heart Cleft in Twain: The Dilemma of Shakespeare's Gertrude". En: Coyle, Martin (ed.): *Hamlet. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan, 80-95.
- Sorge, Thomas (1990): "Unsere Shakespears – Nachdenken über einen Wegbegleiter". En: *Shakespeare Jahrbuch* 126, 24-40.
- Steiger, Klaus Peter (1987): *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Steiger, Klaus Peter (1990): *Moderne Shakespeare-Bearbeitungen. Ein Rezeptionstypus in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Styan, J.L. (1983 [1977]): *The Shakespeare Revolution*. Cambridge, London & New York: Cambridge University Press.
- Suerbaum, Ulrich (1972): "Shakespeare auf Deutsch. Eine Zwischenbilanz". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 42-66.
- Symington, Rodney T.K. (1970): *Brecht und Shakespeare*. Bonn: Bouvier.
- Tabori, George (1975/1976): "Hamlet in Blue". En: *Theatre Quarterly* 5:20, 116-132.
- Tenschert, Joachim & Manfred Wekwerth (1964): "Aus Notaten zur Fassung des Berliner Ensembles". En: *Theater der Zeit* 8, 13.
- Teruel, Miguel (1995): *A Guide to the Shakespearean Scene*. Valencia: The Shakespeare Foundation of Spain.
- Thompson, Ann (1999): "Miranda, Where's Your Sister?": Reading Shakespeare's *The Tempest*". En: White, R.S. (ed.): *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan Press Ltd., 155-166.
- Thomson, Peter (1992 [1983]): *Shakespeare's Theater*. London & New York: Routledge.
- Uhlig, Claus (1978/1979): "Ophelias Schwanengesang: Hamlet IV, 7, 167-184". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 152-183.
- Ullrich, Peter (1994): "Erinnerungen an Hamlet". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 143-148.
- Weimann, Robert (1967): "Shakespeare on the Modern Stage: Past Significance and Present Meaning". En: *Shakespeare Survey* 20, 113-120.

- Weimann, Robert (1979): "Shakespeare, Brecht und die deutsche Klassik. *Troilus und Cressida* als wirkungsgeschichtliches Paradigma". En: *Shakespeare Jahrbuch* 115, 25-34.
- Weimann, Robert (1997): "A Divided Heritage: Conflicting Appropriations of Shakespeare in (East) Germany". En: Joughin, John J. (ed.): *Shakespeare and National Culture*. Manchester & New York: Manchester University Press, 173-205.
- Wekwerth, Manfred (1964): "Shakespeares *Coriolan* im Berliner Ensemble (2)". En: *Theater der Zeit* 8, 11-12.
- Wells, Stanley (1978): *Shakespeare. The Writer and his Work*. Longman House, Burnt Mill, Harlow, Essex: Longman.
- Wertheimer, Jürgen (1988): "'So macht Gewissen Feige aus uns allen' Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A.W. Schlegels". En: Bauer, Roger (ed.): *Das Shakespeare-Bild zwischen Aufklärung und Romantik*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 201-225.
- White, R.S. (ed.) (1999): *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills, Basingstoke, etc.: Macmillan Press Ltd.
- Williams, Simon (1990): *Shakespeare on the German Stage. Volume I: 1586-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, Richard (1996): "The Kindly Ones: The Death of the Author in Shakespearean Athens". En: Dutton, Richard (ed.): *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream*. New York: St. Martin's Press, 198-222.
- Wolfram, Gerhard (1968): "Shakespeare Rezeption der Gegenwart". En: *Shakespeare Jahrbuch* 104, 34-48.

11.4. Heiner Müller y el entorno alemán

11.4.1. Obras del autor

- Müller, Heiner (1970): "Die Gestaltung des Volkes in Shakespeares Historiendramen, untersucht am Beispiel *Heinrichs VI*". En: *Shakespeare Jahrbuch* 106, 127-175.
- Müller, Heiner (1976): "Geschichte und Drama. Ein Gespräch mit Heiner Müller". En: *Basis* 6, 48-64.
- Müller, Heiner (1979): "Reflections on Post-Modernism". En: *New German Critique* 16, 55-57.
- Müller, Heiner (1985): *Shakespeare Factory I*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1985^a): *Bildbeschreibung. Text & Materialien*. Graz: Droschl.
- Müller, Heiner (1985): "Bildbeschreibung". En: *Theater heute* 12, 37-38.
- Müller, Heiner (1989 [1975]): *Theater-Arbeit*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1990): *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Müller, Heiner (1991 [1978]): *Mauser*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1991 [1986]): *Gesammelte Irrtümer (1): Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Müller, Heiner (1991^a [1974]): *Geschichten aus der Produktion 2*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1991b): "Aus der Akademie der Künste zu Berlin. Was wird aus dem größeren Deutschland? Fragen von Alexander Weigel". En: *Sinn und Form* 43:2, 666-669.
- Müller, Heiner (1994): *Gesammelte Irrtümer 3: Texte und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Müller, Heiner (1994 [1992]): *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Müller, Heiner (1994): *Shakespeare Factory 2*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1994^a): *Herzstück*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1994b [1974]): *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1994c [1975]): *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. Berlin: Rotbuch.

Müller, Heiner (1994d [1977]): *Germania Tod in Berlin*. Berlin: Rotbuch.

Müller, Heiner (1994e): *Ich bin ein Neger. Eine Diskussion mit Heiner Müller*. Darmstadt: Jürgen Häusser.

11.4.2. Crítica literaria

Agde, Günter (1969): "Wissenschaftlich-technische Revolution und Theater". En: *Theater der Zeit* 11, 4-7.

Armstrong, Gordon (1988): "Images in the Interstice: The Phenomenal Theatre of Robert Wilson". En: *Modern Drama* 31, 571-587.

Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1982): *Heiner Müller. Text + Kritik* 73.

Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1997): *Heiner Müller. Text + Kritik* 73. (2ª edición).

Arnold, Herbert A. (1988): "On Myth and Marxism. The Case of Heiner Müller and Christa Wolf". En: *Colloquia Germanica* 21:1, 58-69.

Arnold, Herbert A. (1992): "The Third World in the Work of Volker Braun and Heiner Müller". En: *Seminar* 28:2, 148-158.

Barnett, David (1995): "Some notes on the difficulties of operating Heiner Müller's *Die Hamletmaschine*". En: *German Life and Letters* 48:1, 75-85.

Bathrick, David (1991): "The End of the Wall Before the End of the Wall". En: *German Studies Review* XIV:2, 297-312.

Becker, Peter von (1990): "Collaboratorium zweier Dichter und Epochen. Über Heiner Müller heute und seine Shakespeare Factory". En: *Neue Rundschau* 101:4, 53-60.

Bertram, Christian (1980): "Machine morte oder der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers *Hamletmaschine*". En: *Spectaculum* 33, 308-311.

Besson, Jean-Louis (1993): "Clairvoyance et opacité dans l'oeuvre de Heiner Müller". En: *Etudes Germaniques* 48:1, 65-79.

Birringer, Johannes (1991): *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Böhme, Irene & Ilse Galfert (1969): "Arbeitsmethoden der Volksbühne an *Horizonte* (I)". En: *Theater der Zeit* 11, 8-11.

Böhme, Irene & Ilse Galfert (1969): "Arbeitsmethoden der Volksbühne an *Horizonte* (II)". En: *Theater der Zeit* 12, 17-19.

- Bogumil, Sieghild (1990): "Theoretische und praktische Aspekte der Klassiker-Rezeption auf der zeitgenössischen Bühne: Heiner Müllers *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*". En: *Forum Modernes Theater* 5/1, 3-17.
- Brähmig, Peter (1968): "Neue Stücke – neue Horizonte. Ein Bericht von den Jubiläums - Arbeiterfestspielen". En: *Theater der Zeit* 15, 7-11.
- Brenner, Eva (1992): "Heiner Müller Directs Heiner Müller". En: *The Drama Review* 36:1, 160-168.
- Brenner, Eva-Elisabeth (1994): "*Hamletmaschine*" *Onstage: A Critical Analysis of Heiner Müller's Play in Production*. New York: New York University.
- Broich, Ulrich (1974/1975): "Present-day Versions of *Macbeth* in England, France and Germany". En: *German Life and Letters* 28, 217-232.
- Buchli, Laura (1972): "Hans Hollmann probiert Heiner Müllers 'Macbeth'". En: *Theater heute* 13:6, 33-34.
- Buck, Theo (1989): "Von der fortschreitenden Dialektisierung des Dramas. Dramaturgie bei Bertolt Brecht und Heiner Müller". En: *Etudes Germaniques* 44:1, 107-122.
- Buck, Theo (1991): "The German 'October Revolution' in the GDR and the Writers". En: Williams, Arthur et al. (eds.): *German Literature at a Time of Change: 1989-1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 21-46.
- Buck, Theo & Jean-Marie Valentin (eds.) (1993): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums*. Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Bullock, Marcus (1994): "Heiner Müller's Error, Walter Jens's Horror, and Ernst Jünger's Antisemitism". En: *Monatshefte* 86:2, 152-171.
- Charbon, Rémy (1980): "'Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken'. Versuch über Heiner Müller und das Theater der DDR in der Epoche des Neuen ökonomischen Systems". En: *Wirkendes Wort* 30, 149-177.
- Dieckmann, Friedrich (1972): "Heiner Müller und die Legitimität". En: *Theater der Zeit* 9, 46-47.
- Dieckmann, Friedrich (1973): "Leseart zu *Macbeth*". En: *Sinn und Form* 3, 676-680.
- Dietzel, Ulrich (1985): "Gespräch mit Heiner Müller". En: *Sinn und Form* 37, 1193-1217.
- Domdey, Horst (1982): "Mythos als Phrase: Zur Funktion des Dionysosmythos in Texten Heiner Müllers". En: *Michigan Germanic Studies* 8:1-2, 151-168.

- Domdey, Horst (1986): "Mythos als Phrase oder Die Sinnausstattung des Opfers. Henker- und Opfermasken in Texten Heiner Müllers". En: *Merkur* 40:5, 403-413.
- Domdey, Horst (1988): "Mit Nietzsche gegen Utopieverlust. Zur *Hamletmaschine* und Heiner Müllers Rezeption in West und Ost". En: Glaeßner, Gert-Joachim (ed.): *Die DDR in der Ära Honecker. Politik – Kultur – Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 675-689.
- Domdey, Horst & Richard Herzinger (1991): "Byzanz gegen Rom. Heiner Müllers Manichäismus". En: *Text + Kritik: Literatur in der DDR. Rückblicke*, 246-257.
- Domdey, Horst (1998): *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*. Köln, etc.: Böhlau.
- Dudley, Joseph M. (1992): "Being and Non-Being: The Other and Heteropia in *Hamletmaschine*". En: *Modern Drama* 35:4, 562-570.
- Eckardt, Thomas (1992): *Der Herold der Toten: Geschichte und Politik bei Heiner Müller*. Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Eke, Norbert Otto (1989): *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*. Paderborn, etc.: Schöningh.
- Eke, Norbert Otto (1991): "'Der Neger schreibt ein andres Alphabet'. Anmerkungen zu Heiner Müllers dialektischem Denk-Spiel *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*". En: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110:2, 294-315.
- Eke, Norbert Otto (1993): "'Deutschland ortlos'. Dekonstruktionen des Nationalen bei Heiner Müller". En: Scheuer, Helmut (ed.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 490-506.
- Eke, Norbert Otto (1994): "Heiner Müller". En: Steinecke, Hartmut (ed.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, 726-741.
- Eke, Norbert Otto (1999): *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam.
- Emmerich, Wolfgang (1991): "Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur". En: *Text + Kritik. Literatur in der DDR. Rückblicke*, 232-245.
- Emmerich, Wolfgang (1992): "Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur: Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon". En: Goodbody, Axel & Dennis Tate (eds.): *Geist und Macht. Writers and the State in the GDR*. Amsterdam: Rodopi, 7-22.
- Emmerich, Wolfgang (1994): *Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Emmerich, Wolfgang (1997 [1996]): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer.

- Fehervary, Helen (1976): "Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller". En: *New German Critique* 8, 80-109.
- Fehervary, Helen (1980): "The Gender of Authorship: Heiner Müller and Christa Wolf". En: *Studies in Twentieth Century Literature* 5:1, 41-58.
- Fehervary, Helen (1982): "Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit. Versuch über Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* und Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*". En: Lühe, Irmela v. (ed.): *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Argument, 132-153.
- Fiebach, Joachim (1990): *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*. Berlin: Henschel.
- Fischborn, Gottfried (1981): "The Drama of the German Democratic Republic since Brecht: An Outline". En: *Modern Drama* 23:4, 422-434.
- Fischer, Gerhard (ed.) (1995): *Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY*. Tübingen: Stauffenburg.
- Fischer-Lichte, Erika (1986): "Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson / Heiner Müllers *CIVIL warS*". En: *Kontroversen, alte und neue XI*, 191-201.
- Fischer-Lichte, Erika (1991): "Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller". En: Fischer-Lichte, Erika und Klaus Schwind (eds.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg, 231-246.
- Floeck, Wilfried (ed.) (1988): *Tendenzen des Gegenwartsdramas*. Tübingen: Francke.
- Francois, Jean-Claude (1993): "Heiner Müller et 'la vie à la campagne' en R.D.A.: modèles et contre-modèles". En: *Etudes Germaniques* 48:1, 3-26.
- Fried, Erich & Heiner Müller (1989): *Erich Fried – Heiner Müller. Ein Gespräch geführt am 16.10.1987 in Frankfurt/Main*. Berlin: Alexander Verlag.
- Fortier, Mark (1996): "Shakespeare as 'Minor Theater': Deleuze and Guattari and the Aims of Adaptation". En: *Mosaic* 29:1, 1-18.
- Fuchs, Elinor et al. (1986): "The PAJ Casebook: *Alcestis*". En: *Performing Arts Journal* 28, 78-115.
- Fuhrmann, Helmut (1978): "Where Violent Sorrow Seems a Modern Ecstasy. Über Heiner Müllers *Macbeth nach Shakespeare*". En: *Arcadia* 13, 55-71.
- Fuhrmann, Helmut (1997): *Warten auf "Geschichte": der Dramatiker Heiner Müller*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

- Georg, Sabine (1996): *Modell und Zitat. Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre*. Aachen: Shaker Verlag.
- Girshausen, Theo (ed.) (1978): *„Die Hamletmaschine“*. Heiner Müllers Endspiel. Köln: Prometh.
- Girshausen, Theo (1981): *„‘Reject it, in order to possess it‘. On Heiner Müller and Bertolt Brecht“*. En: *Modern Drama* 23:4, 405-421.
- Girshausen, Theo (ed.) (1988): *B.K. Tragelehn – Theater Arbeiten*. Berlin: Edition Hentrich.
- Goodbody, Axel & Dennis Tate (eds.) (1992): *Geist und Macht. Writers and the State in the GDR*. Amsterdam: Rodopi.
- Greiner, Bernhard (1986): *„Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird‘: Über das Lachen bei Heiner Müller“*. En: Klussmann, Paul Gerhard & Heinrich Mohr (eds.): *Dialektik des Anfangs. Spiele des Lachens. Literaturpolitik in Bibliotheken. Über Texte von: Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym*. Bonn: Bouvier, 29-63.
- Greiner, Bernhard (1989): *„Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur: Heiner Müllers Shakespeare Factory“*. En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, 88-112.
- Greiner, Bernhard (1990): *„‘Einheit (Gleichzeitigkeit) von Beschreibung und Vorgang‘: Versuch über Heiner Müllers Theater“*. En: Klussmann, Paul Gerhard & Heinrich Mohr (eds.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller*. Bonn: Bouvier, 69-81.
- Gruber, Bettina (1989): *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*. Essen: Die Blaue Eule.
- Gruber, Bettina (1992): *„...die Göttin, die der Gott sich aus dem Kopf schnitt‘. Zum Mythos von Revolution und Weiblichkeit bei Heiner Müller“*. En: Grubitzsch, Helga et al. (eds.): *Frauen – Literatur – Revolution*. Pfaffenweiler: Centaurus, 313-324.
- Guimarães, Carlos (1985): *„A voz, as vozes. Sobre Bildbeschreibung de Heiner Müller“*. En: *Biblos* LXI, 330-349.
- Guntermann, Georg (1987): *„Heiner Müller: Die Hamletmaschine. Das Drama der Geschichte als Kunst-Stück“*. En: Pikulik, L., Kurzenberger, H. & G. Guntermann (eds.): *Deutsche Gegenwartsdramatik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 41-69. (Bd. 1).
- Gysi, Birgid (1991): *„Weiße Flecken (5) Horizonte an der Volksbühne Berlin, 1969“*. En: *Theater der Zeit* 3, 65-70.

- Haas, Aziza (ed.) (1996): *HamletMaschine. Tôkyô.Material. Eine Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas in Japan*. Berlin: Alexander Verlag.
- Hamburger, Maik (1991): "Shakespeare auf den Bühnen der DDR in der Spielzeit 1989/90". En: *Shakespeare Jahrbuch* 127, 155-168.
- Hamburger, Maik (1994): "Hamlet at World's End: Heiner Müller's Production in East Berlin". En: Kishi, Tetsuo; Pringle, Roger & Stanley Wells (eds.): *Shakespeare and Cultural Traditions*. Newark: University of Delaware Press; 280-284.
- Harich, Wolfgang (1973): "Der entlaufene Dingo, das vergessene Floss. Aus Anlass der *Macbeth*-Bearbeitung von Heiner Müller". En: *Sinn und Form* 1-6, 189-218.
- Hauschild, Jan-Christoph (2000): *Heiner Müller*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hauschild, Jan-Cristoph (2001): *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*. Berlin: Aufbau.
- Heise, Wolfgang (1.8.1971): "Mehr als ein Augenblick des Lachens". En: *Sonntag*, 3-4.
- Heise, Wolfgang (1972): "*Macbeth* im Gespräch. Notwendige Fragestellung". En: *Theater der Zeit* 9, 45-47.
- Heise, Wolfgang & Heiner Müller (1988): " 'Vorwärts zurück zu Shakespeare in einer auch von Brechts Theater mit veränderten Welt'. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller". En: *Theater der Zeit* 2, 22-26.
- Hensel, Georg (1990): "Gelächter auf der Fleischbank. Heiner Müller *Anatomie Titus Fall Of Rome – Ein Shakespeare-Kommentar*". En: Hensel, Georg: *Spiel's noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 89-93.
- Hermund, Jost (1997): "Blick zurück auf Heiner Müller". En: *Zeitschrift für Germanistik* 7:3, 559-571.
- Hermund, Jost & Helen Fehervary (1999): *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*. Köln: Böhlau.
- Herminghouse, Patricia (1991): "Confronting the 'Blank Spots of History': GDR Culture and the Legacy of 'Stalinism'". En: *German Studies Review* XIV:2, 345-365.
- Herminghouse, Patricia (1994) "Literature as 'Ersatzöffentlichkeit'? Censorship And The Displacement Of Public Discourse In The GDR". En: *German Studies Review*, 85-99.
- Herzinger, Richard (1992): *Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers*. München: Wilhelm Fink.

- Hinderer, Walter (1994): "Theater als Totenbeschwörung: Zu Heiner Müllers Revolutionsstücken *Mauser*, *Die Hamletmaschine* und *Der Auftrag*". En: *Ídem: Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 327-360.
- Höfele, Andreas (1992): "A Theater of Exhaustion? 'Posthistoire' in Recent German Shakespeare Productions". En: *Shakespeare Quarterly* 43:1, 80-86.
- Hoesterey, Ingeborg (1988): "Intertextualität als Strukturmerkmal (postmoderner?) deutschsprachiger Prosa." En: *Ídem: Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur, Kunst und Diskursen in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 164-196.
- Hohendahl, Peter Uwe (1983): "Theorie und Praxis des Erbens: Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR". En: Hohendahl, P.U. & Patricia Herminhouse (eds.): *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 13-52.
- Holmberg, Arthur (1988): "A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller". En: *Modern Drama* 31:3, 454-458.
- Holtz, Jürgen (1973): "Der Dingo und die Flasche". En: *Sinn und Form* 4, 828-847.
- Hörnigk, Frank (ed.) (1990): *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig: Reclam.
- Hörnigk, Frank (1991): "Verlust von Illusionen – Gewinn an Realismus". En: *German Studies Review* XIV:2, 313-324.
- Hörnigk, Frank (1992): "Die Literatur ist zuständig: Über das Verhältnis von Literatur und Politik in der DDR". En: Goodbody, Axel & Dennis Tate (eds.): *Geist und Macht. Writers and the State in the GDR*. Amsterdam: Rodopi, 23-34.
- Hörnigk, Frank (ed.) (1996): *Ich, wer ist das, im Regen aus Vogelkot im Kalkfell: für Heiner Müller*. Berlin: Theater der Zeit.
- Iden, Peter (1972): "Uns verändernd. Über Ionescos, Müllers, Bonds Stücke nach Shakespeare". En: *Theater heute* Sonderheft, 32-38.
- Iwabuchi, Tatsuji (1994): "Heiner Müllers *Macbeth*. Auf der Spur von Brecht". En: *Japanische Gesellschaft für Germanistik* (ed.): *Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne. Beiträge der Tateshina-Symposien 1992 und 1993*. München: iudicium, 161-178.

- Janz, Marlies (1990): "Der erblickte Blick. Kommentar zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*". En: Klussmann, Paul Gerhard & Heinrich Mohr (eds.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller*. Bonn: Bouvier, 173-188.
- Jirku, Brigitte (1996): "La *Literaturgesellschaft* en la RDA: ¿De la didáctica a la represión?". En: *Quaderns de Filologia. Estudis literaris II*, 151-165.
- Jirku, Brigitte (1998): "'In den Augen der anderen'. Rezeption der DDR-Literatur in Spanien". En: DAAD (ed.): *Germanistentreffen Deutschland – Spanien – Portugal*. Bonn: DAAD, 217-228.
- Kähler, Hermann (1970): "Armin Stolpers 'Zeitgenossen'". En: *Sinn und Form* 22:1, 212-218.
- Kafitz, Dieter (1998): "Engel als Reflexionsfiguren der Geschichte in Texten von Heiner Müller". En: Düsing, Wolfgang (ed.): *Aspekte des Geschichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun*. Tübingen: Francke, 245-263.
- Kahn, Hartmut (1983): "Und Morgen wird gemacht aus Jetzt und Hier. Heiner Müller". En: *Deutsch als Fremdsprache Sonderheft*, 24-44.
- Kalb, Jonathan (1998): *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: CUP.
- Kanis, Stefan (1991): "Das Paradigma 'Sehen' in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*". En: *Wissenschaftliche Beiträge*. Leipzig: Theaterhochschule Hans Otto, 25-33.
- Keim, Katharina (1998): *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Keller, Andreas (1992): *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Kittler, Wolf (1997): "Laws of War and Revolution: Violence in Heiner Müller's Work". En: Hüppauf, Bernd (ed.): *War, Violence and the Modern Condition*. Berlin & New York: de Gruyter, 343-358.
- Klassen, Julie (1986): "'The Rebellion of the Body Against the Effect of Ideas': Heiner Müller's Concept of Tragedy". En: Hartigan, Karelisa V. (ed.): *Within the Dramatic Spectrum*. Lanham, New York & London: University Press of America, 124-138.
- Klein, Christian (1992): "*Hamlet-machine*". En: *Ídem: Heiner Müller ou l'idiote de la république. Le dialogisme à la scène*. Bern, Frankfurt, etc.: Peter Lang, 278-327.
- Klein, Christian (1993): "'Drama kann man nicht im Sitzen schreiben'. Le Langage du corps dans le théâtre de Heiner Müller". En: *Etudes Germaniques* 48:1, 81-93.

- Kleßmann, Christoph (1993): "The Burden of the Past in the Two German States". En: **Gerber, Margy & Roger Woods** (eds.): *The End of the GDR and the Problems of Integration. Selected Papers from the Sixteenth and Seventeenth New Hampshire Symposia on the German Democratic Republic*. Lanham: University Press of America, 195-210.
- Kluge, Alexander (1995): "Ich schulde der Welt einen Toten". *Gespräche mit Heiner Müller*. Hamburg: Rotbuch.
- Kluge, Alexander (1996): *Ich bin ein Landvermesser: Gespräche mit Heiner Müller, neue Folge*. Hamburg: Rotbuch.
- Klussmann, Paul Gerhard & Heinrich Mohr (eds.) (1990): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller*. Bonn: Bouvier.
- Kranz, Dieter (1990): "Macbeth von Heiner Müller (nach Shakespeare)". En: *Berliner Theater. 100 Aufführungen aus drei Jahrzehnten*. Berlin: Henschel, 358-359.
- Kranz, Dieter (1990): "Gespräch mit Heiner Müller". En: *Berliner Theater. 100 Aufführungen aus drei Jahrzehnten*. Berlin: Henschel, 360-362.
- Kranz, Dieter (1995): "Die Kunst der Stunde. Heiner Müllers *Hamlet/Maschine*". En: *Theater heute* Sondernummer, 87-88.
- Laube, Horst (1978): "Hat Heiner Müller bisher gelogen?". En: **Laube, Horst** (ed.): *Theaterbuch 1*. München: Carl Hanser, 259-262.
- Lee, Hyunseon (1995-1996): "Heiner Müller im Gespräch mit Hyunseon Lee in Berlin am 12.6.1994". En: *Ídem: Günter de Bruyn – Christoph Hein – Heiner Müller. Drei Interviews*. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt *Massenmedien und Kommunikation* an der Universität – Gesamthochschule Siegen, 54-78.
- Lehmann, Hans-Thies (1987): "Theater der Blicke: Zu Heiner Müller's *Bildbeschreibung*". En: **Ulrich Profitlich** (ed.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 186-202.
- Lehmann, Hans-Thies (1996): "Über Heiner Müllers Arbeit". En: *Merkur*, 542-548.
- Lewis, Alison (1992): "The Writers, Their Socialism, The People and Their Bad Table Manners: 1989 and the Crisis of East German Writers and Intellectuals". En: *German Studies Review* XV:2, 243-266.
- Linzer, Martin (1969): "Noch nicht die optimale Variante. Gedanken zu *Horizonte* von Winterlich/Müller an der Volksbühne". En: *Theater der Zeit* 12, 20-23.
- Linzer, Martin (1970): *Horizonte*. En: *Theater der Zeit* 2, 6-7.

- Linzer, Martin (1972): "Historische Exaktheit und Grausamkeit. Einige Notizen zu Heiner Müllers *Macbeth* und zur Uraufführung in Brandenburg". En: *Theater der Zeit* 7, 22-23.
- Linzer, Martin & Peter Ullrich (ed.) (1993): *Regie: Heiner Müller. Material zu "Der Lohndrucker" 1988, "Hamlet/Maschine" 1990, "Mauser" 1991 am Deutschen Theater Berlin*. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information.
- Loquai, Franz (1993): *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Maier-Schaeffer, Francine (1993): "Utopie et Fragment: Heiner Müller et Walter Benjamin". En: *Etudes Germaniques* 48:1, 47-64.
- Maier-Schaeffer, Francine (1996): "'Noch mehr Fragment als das Fragment'. Zur Fragmentarisierung in Heiner Müllers Theaterarbeit". En: Turk, Horst & Jean Marie Valentin (eds.): *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 367-387.
- Maltzan, Carlotta von (1983): "'Der Tod ist eine Frau'. Die Darstellung der Rolle der Frau bei Heiner Müller". En: *Acta Germanica* 16, 247-259.
- Marx, Peter W. (1998): *Heiner Müller: "Bildbeschreibung". Eine Analyse aus dem Blickwinkel der Greimas'schen Semiotik*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- McGowan, Moray (1991): "Marxist – Postmodernist – German: History and Dramatic Form in the Work of Heiner Müller". En: Kane, Martin (ed.): *Socialism and the Literary Imagination. Essays on East German Writers*. New York & Oxford: Berg, 125-146.
- Melchinger, Siegfried (1972): "Veränderer. Ionesco, Bond, Müller und Shakespeare – kein Vergleich". En: *Theater heute* 30-32.
- Meyer-Gosau, Frauke (2001): "Da musste wohl ein Westler ran". En: *Theater heute* 6, 24-29.
- Mieth, Matias (1991): "Zur Rezeption von Heiner Müller in DDR und BRD". En: *Weimarer Beiträge*, 37:1, 604-614.
- Müller, Christoph (1975): "Shakespeares Stücke sind komplexer als jede Aneignung – man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen. Ein Gespräch". En: *Theater heute* 16:5, 32-37.
- Munkelt, Marga (1987): "*Titus Andronicus*: Metamorphoses of a Text in Production". En: Fabian, Bernhard & Kurt Tetzeli von Rosador (eds.): *Shakespeare. Text, Language, Criticism. Essays in Honour of Marvin Spevack*. Hildesheim: Georg Olms, 212-234.

- Nash, Douglas (1989): "The Commodification of Opposition: Notes on the Postmodern Image in Heiner Müller's *Hamletmaschine*". En: *Monatshefte* 81:3, 298-311.
- Neef, Sigrid (1989): "Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch". En: *Sinn und Form* 41:1, 114-131.
- Neumann, Oskar (1974): "Contra Wolfgang Harich". En: *Sinn und Form* 1, 418-424.
- Niccolini, Elisabetha (1997): "Darstellung einer 'Landschaft jenseits des Todes': *Bildbeschreibung* von Heiner Müller oder der entfremdete Blick auf die fremdgewordene Natur". En: *Forum Modernes Theater* 12:2, 160-174.
- Opitz, Michael & Erdmut Wizisla (eds.) (1992): "Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller". En: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Leipzig: Reclam, 348-362.
- Parkes, Stuart (1991): "'Leiden an Deutschland': Some Writers' Views of Germany and the Germans since 1945". En: Williams, Arthur et al. (eds.): *German Literature at a Time of Change: 1989-1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 187-206.
- Peitsch, Helmut (1991): "West German Reflections on the Role of the Writer in the Light of the Reactions to 9 November 1989". En: Williams, Arthur et al. (eds.): *German Literature at a Time of Change: 1989-1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 155-186.
- Peters, Peter (1993): "*Ich Wer ist das*". *Aspekte der Subjektdiskussion in Prosa und Drama der DDR (1976-1989)*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Petersohn, Roland (1993): *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption. Texte und Kontexte*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Pfister, Manfred (1995): "German Hamletology and Beyond". En: Armstrong, Isobel & Hans-Werner Ludwig (eds.): *Critical Dialogues. Current Issues in English Studies in Germany and Britain*. Tübingen: Gunter Narr, 41-56.
- Pickerodt, Gerhart (1995): "Zwischen Erinnern und Verdrängen. Heiner Müllers Autobiographie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*". En: *Cahiers d'Etudes Germaniques* 29, 63-71.
- Plassmann, Jens (1994): "Heiner Müller – Endpunkte mit Zukunft. *Hamletmaschine* (1977). *Der Auftrag* (1979). En: *Idem: Vom Ende der "prinzipiellen Lösbarkeit". Zum Konfliktausgang in der*

Darstellung der sozialistischen Gesellschaft durch die DDR-Dramatik der 70er Jahre. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 199-213.

Profitlich, Ulrich (ed.) (1987): *Dramatik der DDR.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Raddatz, Frank-Michael (1991): *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers.* Stuttgart: Metzler.

Reid, J.H. (1988): "Homburg-Machine — Heiner Müller in the Shadow of Nuclear War". En: Sebald, W.G. (ed.): *A Radical Stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s.* Oxford & New York: Berg, 145-160.

Riechmann, Jorge et al. (1987): "Heiner Müller, teatro contra la barbarie". En: *primer acto* 221, 41-93.

Riechmann, Jorge (ed.) (1990): *Heiner Müller. Teatro escogido I.* Madrid: Primer Acto.

Riechmann, Jorge (1991): "Ein Bericht über Berichte, die eine Bildbeschreibung beschreiben". En: *Dokumentation einer vorläufigen Erfahrung. Texte zum Werk Heiner Müllers.* Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 51-62.

Rischbieter, Henning (1972): "Wege zu Shakespeare? Inszenierungen von Sellner, Schalla, Stroux – und Heiner Müllers *Macbeth*, inszeniert von Hollmann". En: *Theater heute* 13:6, 30-36.

Rischbieter, Henning (ed.) (1999): *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990.* Berlin: Propyläen.

Rorrison, Hugh (1991): "Heiner Müller und Shakespeare". En: Flood, John L. (ed.): *Common currency? Aspects of Anglo-German literary relations since 1945.* Akademischer Verlag Stuttgart, 151-164.

Rühle, Günther (1996): "Für Heiner Müller". En: *Theater heute* 2, 1-48.

Schalk, Axel (1983): "Heiner Müllers Maschinentheater". En: *Sprache im technischen Zeitalter* 87, 242-250.

Schalk, Axel (1989): *Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters.* Heidelberg: Carl Winter.

Scheid, Judith R. (1981): *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks.* Stuttgart: Klett.

Schlösser, Anselm (1972): "'Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder'. Ein Diskussionsbeitrag zu Heiner Müllers *Macbeth*". En: *Theater der Zeit* 8, 46-47.

- Schmidt, Ingo (1990): *Heiner Müller und Shakespeare. Die Arbeit an der Differenz. Ein Reader.* Hannover: Universität Hannover.
- Schmidt, Ingo & Florian Vaßen (1993): *Bibliographie Heiner Müller 1948-1992.* Bielefeld: Aisthesis.
- Schmidt, Ingo & Florian Vaßen (1996): *Bibliographie Heiner Müller. Band 2: 1993-1996.* Bielefeld: Aisthesis.
- Schneider, Michael (1998): "Bertolt Brecht und sein illegitimer Erbe Heiner Müller". En: *neue deutsche literatur* 46:3, 124-140.
- Schreiber, Ulrich (1993): "Schönheit, Blutunterlaufen". En: *Theater heute* 3, 26.
- Schulz, Genia & Hans-Thies Lehmann (1979): "Es ist ein eigentümlicher Apparat. Versuch über Heiner Müllers *Hamletmaschine*". En: *Theater heute* 10, 11-14.
- Schulz, Genia (1979): "Something is Rotten in this Age of Hope. Heiner Müllers Blick auf die (deutsche) Geschichte". En: *Merkur* 33:1, 468-480.
- Schulz, Genia (1980): *Heiner Müller.* Stuttgart: Metzler.
- Schulz, Genia (1987): " 'Bin gar kein oder nur ein Mund'. Zu einem Aspekt des 'Weiblichen' in Texten Heiner Müllers". En: Stephan, Inge & Sigrid Weigel (eds.): *Weiblichkeit und Avantgarde. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge* 16. Berlin & Hamburg: Argument, 147-164.
- Schulz, Genia (1989): "Gelächter aus toten Bäuchen. Dekonstruktion und Rekonstruktion des Erhabenen bei Heiner Müller". En: *Merkur* 43:9-10, 764-777.
- Schulz, Genia (1992): "Heiner Müller's Theater der Sprache(n)". En: Bauschinger, Sigrid & Susan L. Cocalis (eds.): *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA.* Bern: Francke, 199-218.
- Schwarzkopf, Oliver & Hans-Dieter Schütt (1996): *Heiner Müller. 1929-1995. Bilder eines Lebens.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Seibert, Peter (1999): "Theater und Fragment. Notizen zu Heiner Müllers Dramaturgie". En: Camion, Arlette et al. (ed.): *Über das Fragment. Du fragment.* Heidelberg: Winter.
- Shyer, Laurence (1985): "Wilson's Theater: 'Ich lasse Rudolf Hesse und Franz Kafka zusammen vor die Mauer treten...'"'. En: *Theater heute* 12, 28-34.
- Shyer, Laurence (1989): *Robert Wilson and His Collaborators.* New York: Theatre Communications Group.

- Silberman, Marc (1980): *Heiner Müller*. Amsterdam: Rodopi.
- Spencer, Andy (1999): "Collapsing Performance Boundaries: Einstürzende Neubauten – Rock and the Theatrical Media". En: Fiebach, Joachim (ed.): *Theater der Welt 1999 in Berlin. Theater der Zeit*. Berlin: Internationales Theaterinstitut. Arbeitsbuch II/99, 79-87.
- Stenberg, Peter (1981): "Moving into the Eighties: The German Theatre a Decade after the Breakthrough". En: *Modern Drama* 23:4, 393-403.
- Steinbach, Dietrich (1978): "Die neuere Literatur der DDR. Probleme, Tendenzen, Konstellationen". En: *Der Deutschunterricht* 30:2, 100-118.
- Streisand, Marianne (1983): "Theater der sozialen Phantasie und der geschichtlichen Erfahrung". En: *Sinn und Form* 35:5, 1058-1067.
- Streisand, Marianne (1988): "'Das Theater braucht den Widerstand der Literatur'. Heiner Müllers Beitrag zu Veränderungen des Verständnisses von Theater in der DDR". En: *Weimarer Beiträge* 34:7, 1156-1179.
- Streisand, Marianne (1991): "'Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber'. Über das Arbeitsprinzip der Gleichzeitigkeit bei Heiner Müller". En: *Weimarer Beiträge* 37:1, 485-508.
- Streisand, Marianne (1992): "Frau und Revolution bei Heiner Müller". En: Grubitzsch, Helga (ed.): *Frauen – Literatur – Revolution*. Pfaffenweiler: Centaurus, 325-338.
- Subiotto, Arrigo (1992): "Power and 'konstruktiver Defaitismus': Literay Strategies in the Work of Heiner Müller". En: Goodbody, Axel & Dennis Tate (eds.) *Geist und Macht. Writers and the State in the GDR*. Amsterdam: Rodopi, 184-192.
- Sucher, C. Bernd (1995): *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Tawada, Yoko (1992): "Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater". En: Weigel, Sigrid (ed.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. Köln, etc.: Böhlau, 65-75.
- Teichmann, Klaus (1986): *Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers*. Freiburg: Burg – Verlag.
- Teraoka, Arlene Akiko (1985): *The Silence of Entropy or Universal Discourse*. Bern, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Teraoka, Arlene Akiko (1992): "Writing and Violence in Heiner Müller's *Bildbeschreibung*". En: Bauschinger, Sigrid und Susan L. Cocalis (eds.): *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Bern: Francke, 179-198.

- Teraoka, Arlene Akiko (1993): "Terrorism and the Essay. The Case of Ulrike Meinhof". En: Boetcher Joeres, Ruth-Ellen & Elisabeth Mittman (eds.): *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 209-224.
- Tschapke, Reinhard (1996): *Heiner Müller*. Belin: Morgenbuch.
- Ullrich, Peter (1994): "Erinnerungen an Hamlet". En: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch* 130, 143-148.
- Vassen, Florian (1992): "Das Theater der schwarzen Rache: Grabbes *Gothland* zwischen Shakespeares *Titus Andronicus* und Heiner Müllers *Titus Fall of Rome*". En: *Grabbe-Jahrbuch* 11, 14-30.
- Vaßen, Florian (1995): "Images become Text become Images: Heiner Müller's *Bildbeschreibung (Description of a Picture)*" En: Fischer, Gerhard (ed.): *Heiner Müller. CONTEXTS and HISTORY*. Tübingen: Stauffenburg, 165-187.
- Walch, Eva (1970): "Shakespeare in heutiger Übersetzung". En: *Theater der Zeit* 7, 7-11.
- Warner, Marina (1996) *Monuments & Maidens. The Allegory of the Female Form*. London: Vintage.
- Wehdeking, Volker (1995): *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart, Berlin & Köln: W. Kohlhammer.
- Weiler, Christel (1985): "'Das Stück ist so verdammt einfach, darum ist es so schwer zu machen'". En: *Theater heute* 12, 33-36.
- Weimann, Gundula (1989): "Zur Funktion des Antihelden im Text. *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar von Heiner Müller*". En: *Shakespeare Jahrbuch* 125, 116-120.
- Weimann, Robert (19.3.1977): "Hamlet und kein Ende". En: Programmzettel der Volksbühne Berlin. Spielzeit 1976/77.
- Weimann, Robert (1992): "(Post)Modernity and representation: Issues of Authority, Power, Performativity". En: *New Literary History* 23:4, 955-981.
- Wiegghaus, Georg (1981): *Heiner Müller*. München: Beck.
- Wendt, Ernst (1974): "Das letzte Band und das Brot der Revolution. Über die Dramatiker Samuel Beckett und Heiner Müller". En: *Moderne Dramaturgie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 39-64.
- Werner, Hendrik (2001): *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Wieghaus, Georg (1984): *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*. Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Wilke, Sabine (1992): "Das Theater im Reich der Notwendigkeit: Heiner Müllers Umgang mit dem Mythos als Modell". En: *Ídem: Poetische Strukturen der Moderne: Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*. Stuttgart: Metzler, 39-79.
- Wilke, Sabine (1993): "Was kommt? Eine erste exemplarische Annäherung an die Literatur der Wende". En: *German Studies Review* XVI:3, 483-514.
- Williams, Arthur et al. (eds.) (1991): *German Literature at a Time of Change: 1989-1990. German Identity in Literary Perspective*. Bern, Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang.
- Wirth, Andrzej (1992): "The Space in the Text: An Interview with Robert Wilson". En: Bauschinger, Sigrid und Susan L. Cocalis (eds.) *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Bern: Francke, 245-256.
- Wittstock, Uwe (1992): "'Zehn Deutsche sind dümmer als fünf'. Gespräch mit dem Dramatiker Heiner Müller". En: *Neue Rundschau* 103:2, 66-78.
- Zimmermann, Hans Dieter (1992): "Heiner Müller: der preisgekrönte Terrorist". En: *Ídem: Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik*. Stuttgart: Kohlhammer, 86-96.
- Zurbrugg, Nicholas (1988): "Post-Modernism and the Multi-Media Sensibility: Heiner Müller's *Hamletmaschine* and the Art of Robert Wilson". En: *Modern Drama* 31:3, 439-453.

11.5. Prensa

11.5.1. *Anatomie Titus Fall of Rome*

- Alfringhaus, Matthias** (7.6.1993) "Shakespeare-Tragödie zerlegt. Heiner Müllers "Anatomie Titus" im Prinz-Regent-Theater". En: *Westfälische Rundschau* N°130.
- Amberg, Andreas** (15.10.1993) "Geburtshelfer von Archäologie. Heiner Müllers "Anatomie Titus" im Eendenicher Ballhaus". En: *General – Anzeiger* 31541, 14.
- Aufenanger, Jörg** (28.2.1985): "Heiner Müller: Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespeare-Kommentar in Bochum". En: *Die Tageszeitung* N° 1548, 9.
- Busch, Frank** (16.2.1985): "Grausame Zergliederung des frühen Shakespeare. Heiner Müllers neues Stück 'Anatomie ...' unter Regie von Karge und Langhoff in Bochum uraufgeführt". En: *Westfälische Rundschau* N° 45.
- Busch, Frank** (21.2.1985): "Der unaufhaltsame Niedergang erhabener Gefühle. DDR-Regisseure inszenieren in der Bundesrepublik Schillers 'Don Karlos' und Heiner Müllers "Titus"". En: *Die Weltwoche* N° 8, 49.
- Coca, Jordi** (30.4.2001): "Titus: pobra mosca innocent". En: *Avui*, 36.
- Ebert, Gerhard** (24.7.1987): "Klassische Moritat in aktueller Sicht. Farce von Heiner Müller als DDR-Erstaufführung am Staatsschauspiel Dresden". En: *Neues Deutschland* N° 172, 4.
- Freund, Wieland** (24.3.1997): "Der Vers ist Notzucht. Müllers "Anatomie Titus" im Theater im Ballsaal". En: *General-Anzeiger* N° 32584, 13.
- Galán, Lola** (26.7.1995): "Gregory Doran sitúa el horror de 'Tito Andrónico' en la Suráfrica de hoy". En: *El País*, 26.
- Haro Tecglen, Eduardo** (12.3.1989): "Gran noche de la Royal Shakespeare". En: *El País*, 32.
- Hennecke, Günther** (20.2.1985): "Die Welt als Schlachtbank. Heiner Müllers 'Titus' durch Karge und Langhoff in Bochum uraufgeführt". En: *Kieler Nachrichten* N° 43, 13.
- Hennecke, Günther** (März 1993): "Ästhetik des Grauens. Krämers Inszenierung von Müllers "Titus"". En: *Neues Rheinland* N° 3, 20.
- Hensel, Georg** (16.2.1985): "Gelächter auf der Fleischbank. Heiner Müllers 'Titus'-Version als Uraufführung in Bochum". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 45, 21.

- Heuer, Otto (3.2.1993): "Theater des Grauens. Günter Krämer inszenierte Heiner Müllers Stück 'Anatomie Titus Fall of Rome' im Kölner Schauspielhaus". En: *Rheinische Post* N° 28.
- Hoeft, Matthias (23.2.1985): "In einem Blutstrom blättern. Heiner Müllers Version von Shakespeares 'Titus'". En: *Rheinischer Merkur / Christ und Welt* N° 9, 20.
- Jansen, Hans (16.2.1985): "Theater als Schlachtfest. Bochum: Heiner Müllers Shakespeare-Variante 'Titus' uraufgeführt". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 40.
- Jeny, Urs (18.2.1985): "Nachschub für die Keller der Totenwelt". En: *Der Spiegel* N° 8, 196-198.
- J.M. (29.9.1999): "Gefällig angerichtetes Skelett". En: *Die Welt* N° 227, 14.
- Kanthak, Dietmar (1.2.1993): "Im Blutstrom blättern. Heiner Müllers 'Anatomie Titus Fall of Rome' im Kölner Schauspiel aufgeführt". En: *General-Anzeiger* N° 31326, 13.
- Krohn, Rüdiger (7.4.1989): "Gebremster Bluttausch. Müllers "Anatomie Titus" im Karlsruher Schauspiel". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 80, 29.
- Krug, Hartmut (6.8.1987): "'Den Sitz der Seele mit dem Messer suchend'. Dresden: Wolfgang Engel inszeniert Heiner Müllers 'Titus'". En: *Saarbrücker Zeitung*, N° 180, 5.
- Krug, Hartmut (6.8.1987): "Die Welt als Schlachthaus. Heiner Müllers 'Titus Andronicus' für die DDR erstaufgeführt". En: *Der Tagesspiegel* N° 12725, 5.
- Krug, Hartmut (24.9.1987): "Heiner Müller in Dresden. 'Titus Andronicus' von Wolfgang Engel inszeniert". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 219, 41.
- Lieske, Tanya (8.3.1993): "Das Kunstwerk zögert lang: Heiner Müllers 'Anatomie Titus Fall of Rome' im Hebbel-Theater". En: *Der Tagesspiegel* N° 14491, 11.
- May, Martin (2.2.1993): "Tot nach gut vier Stunden". En: *Ruhr Nachrichten* N° 27.
- P. v. B. (1985): "Shakespearekasperle. Zur Bochumer Uraufführung von Heiner Müllers 'Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar'". En: *Theater heute* 3, 41-43.
- Rossmann, Andreas (18.2.1985): "Zitatenschlachthaus. Heiner Müller in Bochum und Basel". En: *Badische Zeitung* N° 41.
- Rossmann, Andreas (19.2.1985): "Zitaten – Schlachthaus. Heiner Müllers 'Titus Andronicus' in Bochum". En: *Rheinische Post* N° 42.
- Roßmann, Andreas (5.5.1985): "Die Ästhetik des Verrats. Das Schauspielhaus Bochum: (k)eine Exil-Bühne für Heiner Müller". En: *Deutschland Archiv*, 462-468.
- Rossmann, Andreas (3.2.1993): "Müller im Frack. 'Anatomie Titus' am Kölner Schauspiel". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 28, 29.

- Schade, Ingeborg (18.2.1985): "Shakespeare-Horror mit Lacheffekt. In Bochum wurde Heiner Müllers 'Anatomie Titus' uraufgeführt". En: *Südkurier* N° 41, 2.
- Scheller, Bernhard (4.10.1987): "Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespeare-Kommentar. Von Heiner Müller DDR-Erstaufführung: Staatsschauspiel Dresden". En: *Sonntag* N° 40, 6.
- Schödel, Helmut (22.1.1985): "Schlachtbeschreibung. Wanderer zwischen den Ruinen des letzten Krieges: Der Tragödien-Dichter Heiner Müller." En: *Die Zeit* N° 9, 51-52.
- Schmidt-Mühlisch, Lothar (21.2.1985): "Menschen sind das nicht. Bochum: Heiner Müllers 'Shakespearekommentar'". En: *Die Welt* N° 44, 21.
- Schmidt-Mühlisch, Lothar (1.2.1993): "Premieren am Wochenende: Blumen, Blut und Buhs. Zynisch: Heiner Müller in Köln". En: *Welt der Kultur* N° 26.
- Schreiber, Ulrich (18.2.1985): "Bauerntheater im Schlachthaus. Heiner Müllers Sicht auf Shakespeares 'Titus Andronicus'". En: *Frankfurter Rundschau* N° 41, 19.
- Schülerinnen und Schüler der 1. Realschule, Prenzlauer Berg (16.4.1999): "Theaterprobe in alter Fabrikantene. Schüler studieren mit Profis Stück von Heiner Müller / Premiere am 30. April". En: *Berliner Zeitung (Zeitung in der Schule)* N° 88, 15.
- Schulze-Reimpell, Werner (23.2.1985): "Das Schreckliche wird Gewohnheit. Bochum zeigt ein Greuelstück vom gar lustvollen Morden. Heiner Müllers Bearbeitung von Shakespeares 'Titus Andronicus'". En: *Vorwärts* N° 9, 22.
- Schulze-Reimpell, Werner (23./24.2.1985): "Mit blutigen Zeigefinger. Heiner Müllers 'Titus-Andronicus'-Bearbeitung in Bochum". En: *Saarbrücker Zeitung* N° 46, 5.
- Schulze-Reimpell, Werner (1.3.1985): "Heiner Müller kommentiert Shakespeare. Spaghetti aus dem Strahlhelm. Blutiger 'Titus Andronicus' in Bochum". En: *Kölner Stadt-Anzeiger* N° 51, 25.
- Schulze-Reimpell, Werner (3.3.1985): "Mit blutigen Zeigefinger. Heiner Müllers Shakespeare-Bearbeitung in Bochum uraufgeführt". En: *Der Tagesspiegel* N° 11992, 4.
- Schulze-Reimpell, Werner (5.2.1993): "Anatomie des Grauens. Vier Stunden böser Aktualität: Heiner Müllers 'Titus' nach Shakespeare am Schauspiel Köln". En: *Rheinischer Merkur* N° 6, 18.
- Schumacher, Ernst (8.3.1993): "Entfesseltes Theater mit geballter Energie. Heiner Müllers 'Anatomie Titus Fall of Rome'". En: *Berliner Zeitung* N° 56, 27.

- Seifert, Wolfgang (4.2.1993): "Die Goten sind überall, sie sind in uns selbst. Köln: Krämer zeigt Heiner Müllers Shakespeare". En: *Berliner Zeitung* N° 29, 35.
- Siedenberg, Sven (26.9.1994): "'Anatomie Titus Fall of Rome'. Amputierte Bilder". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 223, 16.
- Stadelmaier, Gerhard (16.2.1985): "Anatomie Müller. Heiner Müllers 'Anatomie Titus' in Bochum uraufgeführt". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 40.
- Streletz, Werner (8.6.1993): "Bochum: Solo für Titus". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 131.
- Tgr (23.9.1994): "Müllers Shakespeare. Theaterakademie zeigt erste Früchte". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 220, 16.
- Thomas, Christian (23.2.1993): "Ruhig Blut: Heiner Müllers 'Fall of Rome' in Köln". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 44, 11.
- Thomsen, Henrike (26.9.1999): "Der Kaiser geht, Lawrence von Arabien kommt. Regiestudenten versuchen sich an 'Anatomie Titus'". En: *Berliner Zeitung* N° 224, 16.
- Torres, Rosana (3.3.1989): "En compañía de Shakespeare". En: *El País*, 7.
- Vallejo, Javier (22.7.1995): "La sangre de África". En: *Babelia (El País)*, 6.
- Vormweg, Heinrich (26.2.1985): "Die Toten blicken zurück. Heiner Müllers 'Anatomie Titus Andronicus Fall of Rome' in Bochum uraufgeführt". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 48, 37.
- Wiltberger, Thomas (16.2.1985): "Ein Schlachtfest und sonst nichts: Neues Müller-Stück 'Anatomie Titus'". En: *Ruhr Nachrichten* N° 40.
- Wirsing, Sibylle (4.12.1987): "Wenn sie nicht gestorben sind. Heiner Müller und Christoph Hein am Staatsschauspiel Dresden". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 281, 27.

11.5.2. *Bildbeschreibung*

- ajott (21.10.1985): "Bildstörungen". En: *Tageszeitung* N° 1743, 10.
- cbg. (10.10.1985): "Bildbeschreibung. Heiner Müller – Uraufführung beim 'Steirischen Herbst'". En: *Neue Zürcher Zeitung* N° 234, 34.
- Chris (6.2.1989): "Gelungene Verbindung von Strindberg und Müller". En: *Ruhr Nachrichten*, 31.

- Colberg, Klaus (16.10.1985): "Der Fluß der Geschichte im Stillstand. Uraufführung in Graz: Heiner Müller 'Bildbeschreibung'". En: *Kieler Nachrichten* N° 241, 22.
- Dermutz, Klaus (17.7.1996): "Freiheitskampf und Naturtheater. Noel Toveys 'The Aboriginal Protesters' und Michael Simons 'Bildbeschreibung'". En: *Frankfurter Rundschau* N° 164, 8.
- Downey, Roger (1986): "Versuch einer Stückbeschreibung: Baum, Vogel, Frau, Messer – Stille, Dunkel, Nichts. Robert Wilson inszeniert Euripides' 'Alcestis' und Müllers 'Bildbeschreibung' in Cambridge, USA". En: *Theater heute* 6, 25-26.
- Freitag, Wolfgang (27/28.9.1986): "Vergangenheit, die unsere Gegenwart ist. 'JAM'. Ernst Jandl, Herbert Achternbusch und Heiner Müller im TV-Studio". En: *Die Presse* N° 11564, 7.
- Frese, Hans Martin (17.10.1985): "Ein Doppel – Ereignis. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' in Krefeld". En: *Rheinische Post* N° 241.
- Grack, Günther (14.7.1996): "Besuch in Heiner Müllers Totenreich. Kunstfest Weimar: 'Der Auftrag', gespielt von Aborigines – und 'Bildbeschreibung', inszeniert in einem Steinbruch". En: *Der Tagesspiegel* N° 15, 22.
- Grundmann, Ute (19.7.1996): "Was ist ein Schauspieler gegen einen Steinbruch? Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' und ein brasilianischer 'Faust' beim Kunstfest in Weimar". En: *Rheinische Post* N° 166.
- Grus, Michael (10.3.1990): "Spiegelungen der Phantasie. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' im Wiesbadener Studio". En: *Frankfurter Rundschau* N° 59, 18.
- Grus, Michael (29.5.1990): "Noch einmal bebildert. Frankfurter Studenten inszenieren Müllers 'Bildbeschreibung'". En: *Frankfurter Rundschau* N° 123, 18.
- Jansen, Hans (19.10.1985): "Endspiel im Glaspavillon. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' in Krefeld erstaufgeführt". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 244.
- Kathrein, Karin (8.10.1985): "'Ich der gefrorene Sturm'. Heiner Müllers Uraufführung beim 'steirischen herbst'". En: *Die Presse* N° 11272, 5.
- Kruntorad, Paul (11.10.1985): "Ins Leere getroffen. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' uraufgeführt". En: *Frankfurter Rundschau* N° 236, 10.
- Rischbieter, Henning (1985): "Das Verlöschen der Welt. Ein früher und ein später Text Heiner Müllers – *Bildbeschreibung* in Graz, *Die Umsiedlerin* in Dresden". En: *Theater heute* 12, 39-41.
- Schlocker, Georges (26.1.1987): "Jenseits von Lust und Stil. Deutsches Theater mit französischen Protagonisten in Paris". En: *Frankfurter Rundschau* N° 21, 19.

- Schödel, Helmut (11.10.1985): "Wenn doch die Sterne Ohren hätten! Heiner Müller und Gerhard Roth beim Steirischen Herbst". En: *Die Zeit* N° 42, 62.
- Schödel, Helmut (24.4.1987): "Landschaft, jenseits des Theatertodes. 'Alkestis' – ein Schauspiel von Euripides, Robert Wilson, Heiner Müller". En: *Die Zeit* N° 18, 51.
- Schoder, Gabriele (28.5.1990): "Zwischen Begattung und Mord. Das Aids-Stück 'Beirut' und 'Prometheus' nach Heiner Müller beim Freiburger Theaterfestival". En: *Badische Zeitung* N° 121, 11.
- Schreiber, Ulrich (18/19.10.1985): "Literatur – Übermalung. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung'". En: *Handelsblatt* N° 201, 34.
- Schreiber, Ulrich (29.10.1985): "Blendwerk ohne Übermalung. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' zum zweiten". En: *Frankfurter Rundschau* N° 251, 11.
- Sträter, Lothar (24.10.1985): "Der Himmel preußischblau. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' in Graz uraufgeführt". En: *Saarbrücker Zeitung* N° 247, 5.
- Weinzierl, Ulrich (8.10.1985): "Müller in der Unterwelt. Eine 'Bildbeschreibung' als Uraufführung beim Steirischen Herbst". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 233, 25.
- Zerull, Ludwig (1988): "Wilhelmshaven: Herzstück mit Fleisch ...". En: *Theater heute* 8, 57.

11.5.3. *Hamletmaschine*

- Anónimo (8.7.1992): "Heiner Müller zum ersten Mal japanisch". En: *Die Presse* N° 13303, 18.
- Bac (4.5.1993): "Eine Beerdigung zweiter Klasse. Neuinszenierung von Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in der Studiobühne". En: *Kölner Stadt-Anzeiger* N° 103, 21.
- Beckelmann, Jürgen (28.3.1990): "Die DDR im goldenen Gefängnis. Heiner Müllers Ostberliner Hamletgags". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 73, 29.
- Beckmann, Heinz (4.5.1979): "Hausgemachter Ekel. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in Essen". En: *Rheinischer Merkur* N° 18, 27.
- Berndt, Hans (8.10.1986): "Heiner Müllers Wut über die Welt. Hamburg: Robert Wilson inszenierte die 'Hamletmaschine', Jürgen Flimm 'Hamlet' ". En: *Saarbrücker Zeitung* N° 233, 5.
- Berndt, Hans (10./11.10.1986): "Kalte Schönheit. Zweimal 'Hamlet' in Hamburg". En: *Handelsblatt* N° 195, 5.

- Brembeck, Reinhard J.** (10.9.1997): "Mit Trenchcoats gegen die Macht des Staates. Gert Hof gibt mit Heiner Müllers 'Hamletmaschine' und Helnweis Bühnenbild in der Muffathalle sein hiesiges Regiedebüt". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 208, 17.
- Brenken, Erika** (9.10.1986): "Welt im Gleichschritt der Verwesung. Robert Wilson-Inszenierung in Hamburg". En: *Kölner Stadt-Anzeiger* N° 235, 11.
- Brenken, Erika** (9.10.1986): "Ophelia, auf den schwarzen Lippen Schnee. Robert Wilson inszenierte in Hamburgs Thalia-Theater Heiner Müllers 'Hamletmaschine'". En: *Rheinische Post* N° 234.
- Burkhart, Werner** (13.10.1986): "Saison-Auftakt vom Rande her. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' und David Mamets 'Edmond' in Hamburg". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 235, 33.
- Busch, Frank** (2.12.1997): "Oh schmelze doch dies allzu feste Drama. Die Spaßwelt ist aus den Fugen, aber was kann man tun: Shakespeare, Müller und Dorst an zwei Abenden im Dresdner Schauspiel". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 280, 45.
- Dössel, Christine** (4.12.1989): "Das Gehirn als Fleischwolf. 'Die Hamletmaschine' auf der Praterinsel in München". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 278, 31.
- dpa** (8.7.1992): "Müllers 'Hamletmaschine' in Japan". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 157.
- dpa** (26.9.1992): "Heiner Müllers Hamletmaschine in Tokio gefeiert". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 226.
- Drewes-Merker, Ilse** (30.4.1979): "Ein sehenswertes Experiment. Carsten Bodinus inszenierte Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in Essen". En: *Ruhr Nachrichten* N° 100.
- Ebert, Gerhard** (27.3.1990): "Müllers 'Hamlet' - ein Großmarkt tiefgründiger, flirrender Kunstbilder". En: *Neues Deutschland* N° 73.
- Ferrer, Isabel** (31.12.2000): "'Ser o no ser' en el siglo XXI". En: *El País*, 34.
- Fischer, Peter** (7.12.1987): "Mehr Maschine als Hamlet. London: Wie Heiner Müller von Robert Wilson gevierteilt wird". En: *Saarbrücker Zeitung* N° 284, 8.
- Fischer, Ulrich** (8.10.1986): "Ein souveräner Fehlschlag. Robert Wilson inszeniert Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in Hamburg". En: *General-Anzeiger* N° 2940.7, 17.
- Freundt, Michael** (29.9.1997): "Irgendetwas ist faul. Gert Hof präsentiert zu den Festwochen Heiner Müllers Hamletmaschine". En: *Berliner Zeitung* N° 227, 22.

- Funke, Christoph** (2.5.1995): "Shakespeare aus der Kiste. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' als Multi-Media-Spektakel im Podewil". En: *Der Tagesspiegel* N° 15255, 20.
- Gaul, Bernhard** (11.1.1997): "Hamlet und die Zeit der Zen-Gärten. Werkstattbericht eines Theaterprojekts mit Heiner Müller in Japan". En: *Die Presse* N° 14663, VI.
- Geisel, Sieglinde** (23.5.1996): "Eine amerikanische 'Hamletmaschine'. Zu Heiner Müllers Abwesenheit im amerikanischen Theater". En: *Neue Zürcher Zeitung* N° 118, 36.
- Glossner, Herbert** (12.10.1986): "Robert Wilson und Heiner Müller. Hamlet oder Ein Theater der Stille". En: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* N° 41, 25.
- Glossner, Herbert** (12.11.1987): "Eine Ophelia-Passion". En: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* N° 15, 12.
- Göpfert, Peter Hans** (28.3.1990): "Roastbeef bei Shakespeare. Heiner Müller inszenierte 'Hamlet/Maschine' in Ost-Berlin". En: *General-Anzeiger* N° 30463, 9.
- Grack, Günther** (9.5.1987): "Sinn oder Unsinn. 'Hamletmaschine' aus Hamburg beim Theatertreffen". En: *Der Tagesspiegel* N° 12652, 4.
- Grack, Günther** (27.3.1990): "Ein deutscher Totentanz. Ein Tag mit Shakespeare und Müller im Deutschen Theater". En: *Der Tagesspiegel* N° 13530, 4.
- Guski, Simone** (13.5.1991): "Schuftende Hamlets. Heiner Müller – Leitfigur auf Spaniens Bühnen". En: *Die Welt* N° 109, 20.
- Hacker, Doja** (22.3.1990): "Vom Stalinismus zur Deutschen Bank. DDR-Dramatiker Heiner Müller inszeniert 'Hamlet' und 'Hamletmaschine': Theater zur Wende". En: *Die Weltwoche* N° 12.
- Hammerstein, Dorothee** (1999): "Ein Blick ins Wesen der Show. Neuer Start im Freiburger Schauspiel: Michael Thalheimer inszeniert 'Hamlet', Dieter Welke Heiner Müllers 'Hamletmaschine'. En: *Theater heute* 3, 18-19.
- Hanimann, Joseph** (13.12.1990): "Sezierübung mit Fleischermessern. Jourdeuil und Peyret inszenieren Müllers 'Hamletmaschine' in Bobigny". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 290, 35.
- Heine, Matthias** (28.10.1999): "Wie Müllers 'Hamlet' zum Wendestück wurde". En: *Die Welt* N° 252, 32.
- Henrichs, Benjamin** (10.10.1986): "Sachsen ist nicht Texas. Der Dichter und der Bilderdichter: ein Mysterium, ein Mißverständnis". En: *Die Zeit* N° 42, 63.

- Henrichs, Benjamin** (30.3.1990): "Acht Stunden sind kein Theater. Keine Inszenierung, eine Demonstration: Heiner Müller, Erich Wonder und Ulrich Mühe zeigen 'Hamlet / Maschine' ". En: *Die Zeit* N° 14, 59.
- Henry, Ruth** (27.2.1979): "Terror und Zauber des poetischen Narziß. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' im Pariser Vorort Saint-Denis". En: *Frankfurter Rundschau* N° 49, 9.
- Hensel, Georg** (17.3.1980): "Sigmund Freud regiert die familiäre Stunde. 'Die Hamletmaschine' in Frankfurt". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 65, 21.
- Hillgruber, Katrin** (22.6.1996): "Songs für einen Sommerabend. 'Herz/Maschine'-Collage in der Baracke des Deutschen Theaters". En: *Der Tagesspiegel* N° 15661, 22.
- Honegger, Gitta** (20.6.1986): "Wilsonmaschine. Robert Wilson inszeniert Heiner Müller in New York". En: *Die Zeit* N° 26, 46.
- Hove, Oliver vom** (10.5.1984): "Aufstand und Verweigerung. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' im Semper-Depot". En: *Die Presse* N° 10846, 5.
- Janeczek, Helena** (1988): "Totenmesse für Europa. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in Italien". En: *Theater heute* 7, 42.
- Jansen, Hans** (30.4.1979): "Totenklinik der Geschichte. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in Essen erstaufgeführt". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 100.
- JM** (30.6.2000): "Ophelia unterm Staubwendel". En: *Die Welt* N° 150, 36.
- JM** (18.11.2000): "Ich will eine Maschine sein". En: *Die Welt* N° 270, 31.
- Kahle, Ulrike**: "'Milk it or move it'. Stand by Robert Wilson". En: *Theater heute* 12, 1986, 4-6.
- Kaiser, Ch.** (26.3.1990): "Müllers 'Hamlet' in Berlin: Intellektueller gegen Funktionäre". En: *Ruhr Nachrichten* N° 72.
- Kanthak, Dietmar** (17./18.7.1999): "'Es lebe der Haß, die Verachtung'. Das Meisterwerk: Lebensekel und Überdruß sind prägende Elemente in Heiner Müllers 'Hamletmaschine' ". En: *General-Anzeiger* N° 33286.
- Kathrein, Karin** (10.5.1987): "'Wunden in meinem Hirn'. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' beim Berliner Theatertreffen". En: *Die Presse* N° 11748, 7.
- Kersten, Heinz** (30.3.1990): "Hamlet zwischen Stalin und Kohl. Heiner Müllers 'Hamlet' Inszenierung im Ostberliner Deutschen Theater". En: *Volkszeitung* N° 14, 11.
- Kersten, Heinz** (Mai 1990): "Theaterberichte. Hamlet zwischen Stalin und Kohl". En: *Deutschland-Archiv* 5, 644-645.

- Kiderlen, Elisabeth (18.1.1999): "Der Tanz mit dem Schädel des Königs. Heiner Müllers Stück 'Die Hamletmaschine' in Freiburg". En: *Badische Zeitung* N° 13, 28.
- Koberg, Roland (1.12.1997): "Man kann fast nichts tun. Ein neues Stück von Tankred Dorst und 'Hamlet' mit 'Hamletmaschine': Das Staatsschauspiel Dresden hat große Fragen und stellt sie nicht". En: *Berliner Zeitung* N° 280, 9.
- Köpke, Horst (20.11.1986): "Vor den Ruinen Europas. Robert Wilson inszeniert Heiner Müllers 'Hamletmaschine' ". En: *Frankfurter Rundschau* N° 269, 17.
- Köpke, Horst (27.10.1993): "Die Macht, die nicht mehr ist. Shakespeares 'Hamlet' und Müllers 'Hamletmaschine' ". En: *Frankfurter Rundschau* N° 250, 12.
- Krekeler, Elmar (26.3.1990): "Der Dänenprinz im Spitzelland". En: *Die Welt* N° 72, 21.
- Krug, Hartmut (24./25.3.1990): " "Volk ist immer was Dumpfes". Vor dem 'Hamlet'-Projekt: Der DDR-Dramatiker Heiner Müller über Wortführer und Künstler". En: *Badische Zeitung* N° 70.
- Krug, Hartmut (2.12.1997): "Ein Spiel vom Fragen". En: *Die Tageszeitung* N° 5397, 16.
- Krusche, Friedemann (1998): "Das Scheitern der Komödianten. Das Staatsschauspiel Dresden zeigt Dorsts 'Was sollen wir tun' und Shakespeare/Müllers 'Hamlet(Maschine)'". En: *Theater heute* 1, 21-23.
- Kuntz, Edwin (25.11.1980): "Heißes Tanztheater. Die 'Hamletmaschine' im Theater der Stadt Heidelberg über Heiner Müller hinweg ein großer Erfolg". En: *Rhein-Neckar Zeitung* N° 273.
- Kurbacher, Frauke (März 1990): "Nicht sein. Hamletmaschine". En: *Münster Magazin* N° 3, 10.
- Lewinski, W.-E. von (3.4.1987): "Viel Lärm um das Nichts. Revolutionär entfesselt Musiktheater: Die gefeierte Premiere von Wolfgang Rihms 'Hamletmaschine' im Nationaltheater Mannheim". En: *Rheinischer Merkur / Christliche Welt* N° 14, 19.
- Matussek, Matthias (2.10.1986): "Heiner für alle". En: *Stern* N° 41, 276-277.
- Matussek, Matthias (26.3.1990): "Requiem für einen Staat. DDR-Dramatiker Heiner Müller inszeniert 'Hamlet/Hamletmaschine' als achtstündiges Theatermarathon in Ost-Berlin". En: *Der Spiegel* N° 13, 290-293.
- Merck, Nikolaus (8.12.1997): "Und morgen ein Stadtneurotiker? 'Hamletmaschine' und 'Hamlet' am Staatsschauspiel der sächsischen Hauptstadt". En: *Frankfurter Rundschau* N° 285, 7.

- Müller, Christoph (1973): "Blutrünstig – blutleer. Heiner Müller: Macbeth". En: *Theater heute* 14:4, 63.
- Nennecke, Charlotte (14.11.1984): "Klassische Figuren in neuer Umgebung. 'Hamletmaschine' Und 'Medea'-Montage von Heiner Müller im Werkraum". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 264, 15.
- Nieder, Susanna (20.6.1996): "Endlich schweigen. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' im Theater im Schokoladen". En: *Der Tagesspiegel* N° 15699, 26.
- Niederdorfer, Hanna (30./31.3.1990): "Alte und neue Macht. 'Hamlet' und 'Hamletmaschine'". En: *Handelsblatt* N° 64, 4.
- Pees, Matthias (12.11.1993): "Was ist hier die Frage?. Shakespeares 'Hamlet' und Müllers 'Hamletmaschine' am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 262, 18.
- Petsch, Barbara (16./17.6.1990): "Heiner Müller. DDR-Autor. Material. Zum Gastspiel der monumentalen 'Hamlet/Maschine'". En: *Die Presse* N° 12682, 7.
- Pieper, Heidrun (2.7.1985): "Ein Klimmzug. 'Endspiel' und 'Hamletmaschine' im Komykon". En: *Rheinische Post* N° 149.
- pl (11.2.1983): "Die Stehkragenangst des Angestellten. Der DDR-Autor Heiner Müller im Heidelberger Kunstverein – 'Kurzweiliger' Abend". En: *Rhein-Neckar Zeitung* N° 34, 7.
- Rauh, Sabine (5.7.1991): "Von starker Schwäche. Ein Hörspiel als Lesung: Heiner Müllers 'Hamletmaschine'". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 153, 42.
- Richard, Christine (13.5.1987): "Hamlet steigt aus. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' aus Gießen in Freiburg". En: *Badische Zeitung* N° 109.
- Rischbieter, Henning (1986): "Deutschland, ein Wilsonmärchen". En: *Theater heute* 12, 4-6.
- Roelcke, Eckhard (16.8.1991): "Wer ist der Geist?". En: *Die Zeit* N° 34, 46.
- Rühle, Günther (1980): "Die Traktierung des Heiner Müller. 'Mauser' in Köln, 'Hamletmaschine' in Frankfurt – zwei Fälle und viele Fragen". En: *Theater heute* 6, 18-22.
- Rupprecht, Annette (10.10.1986): "Ein höllisches Glaubensbekenntnis? Die 'Hamletmaschine' von Heiner Müller und Robert Wilson hatte am Samstag in Hamburg Premiere". En: *Die Tageszeitung* N° 2033, 15.
- Schäfer, Andreas (17.6.1996): "Hamlet aus der Puppenkiste. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' im Theater im Schoko-Laden". En: *Berliner Zeitung* N° 139, 25.

- Scheffel, Meike (30.3.1990): "Bildschöne Öko-Apokalypse. Hamlet Müllers Teufelskreis in Berlin". En: *Rheinischer Merkur / Christliche Welt* N° 13, 18.
- Scheller, Bernhard (8.4.1990): "Der Anfang das Ende. Das Neue das Alte. Hamlet/Maschine von Shakespeare/Müller am DT Berlin". En: *Sonntag* N° 14, 4.
- Schlocker, Georges (26.2.1979): "Unterm Sand der Geschichte. Heiner Müllers 'Mauser' und 'Hamletmaschine' in Paris". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 47.
- Schlocker, Georges (11.3.1979): "Hamlets Ekel vor Shakespeare. DDR-Theater in Paris: Zwei Stücke von Heiner Müller uraufgeführt". En: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* N° 10.
- Schloz, Günther (4.5.1979): "Hamlet darf nicht sterben. Heiner Müllers Schreckensvision. 'Hamletmaschine' in Essen". En: *Deutsche Zeitung* N° 19.
- Schmidt, Hannes (30.4.1979): "Eine Provokation aus tiefster Verzweiflung. Zur 'Hamletmaschine' in Essen". En: *Neue Ruhr Zeitung* N° 100.
- Schmidt, Jochen (4.5.1979): "'Unbehaglicher Platz über den Fronten'. Müllers 'Hamletmaschine' in Essen". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 103.
- Schmidt, Jochen (27.11.1980): "Das Schwein im Nacken oder: Wie die Puppen tanzen. 'Die Hamletmaschine' in Heidelberg". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 276.
- Schmidt-Missner, Jürgen (8.10.1986): "Lauter individuelle Endspiele. Im Hamburger TiK: Robert Wilson inszeniert Heiner Müllers 'Hamletmaschine' ". En: *Kieler Nachrichten* N° 234, 13.
- Schmidt-Missner, Jürgen (8.10.1986): "Strapaziöser Shakespeare. Bob Wilson inszeniert die 'Hamletmaschine' in Hamburg". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 232, 23.
- Schmitz-Burckhardt, Barbara (23.11.1984): "Hamlet sehnt sich nach Väterchen Stalin. Heiner Müller, Wedekind und Anouilh in den Münchener Kammerspielen". En: *Frankfurter Rundschau* N° 274, 8.
- Schnell, Ralf (20.10.1992): "Produktivkraft Zeit. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' provozierte die Japaner". En: *Frankfurter Rundschau* N° 244, 8.
- Schnell, Ralf (1993): "Ereignis und Eklat: Josef Szeiler Arbeit mit Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in Tokyo". En: *Zeitschrift für Germanisten*. Neue Folge 2, 402-404.
- Schreiber, Ulrich (11.5.1979): "Durch Enteignung dem Theater gewonnen. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' erstmals auf deutsch". En: *Frankfurter Rundschau* N° 109, 10.

- Schreiber, Ulrich (Febr. 1982): "Stillstand der Fleischmaschinen". En: *Kultur an Rhein und Ruhr*, 33-34.
- Schreiber, Ulrich (21./22.4.1989): "Freies Spiel der Assoziationen. 'Hamlet' in Heiner Müllers Übersetzung im Kölner Schauspiel". En: *Handelsblatt* N° 78, 6.
- Schulze-Reimpell, Werner (30.4.1979): "Aufschrei mit unterdrückter Stimme. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' als rheinisches Divertissementchen in Essen". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 99.
- Schulze-Reimpell, Werner (10.10.1986): "Geheimnisvolles Ritual über den Lauf der Welt. Robert Wilson und Heiner Müller mobilisieren 'Die Hamletmaschine'". En: *Rheinischer Merkur / Christ und Welt* N° 42, 18.
- Schulze-Reimpell, Werner (15.10.1986): "'Deutschland ist Hamlet'. Jürgen Flimms Shakespeare – Robert Wilson inszenierte Heiner Müller". En: *Der Tagesspiegel* N° 12482, 4.
- Sinz, Dagmar (21.10.1987): "Heiner-Müller-Inszenierungen in Paris". En: *Neue Zürcher Zeitung* N° 243, 44.
- Slevogt, Esther (28.3.1990): "Müller's last game. Heiner Müller inszenierte Shakespeares 'Hamlet' inklusive seiner eigenen 'Hamletmaschine' am Deutschen Theater in Ost-Berlin". En: *Die Tageszeitung* N° 3069, 15.
- Stadelmaier, Gerhard (1.12.1985): "Henry Müller und der Wendekreis Ophelias. Johann Kresnik inszeniert die 'Hamletmaschine' am Heidelberger Stadttheater". En: *Suttgarter Zeitung* N° 278.
- Stadelmaier, Gerhard (26.3.1990): "Hamletmaschinenbau. Heiner Müller inszeniert Shakespeare und Müller in Ost-Berlin". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 72, 33.
- Stone, Michael (26.3.1990): "Der von Ekel gelähmte Mensch im Eiswürfel. 'Hamlet'-Projekt von Heiner Müller in Ostberlin". En: *Westfälische Rundschau* N° 72.
- Stone, Michael (28.3.1990): "Prinz in der Pfütze. 'Hamlet' in Ost-Berlin". En: *Rheinische Post* N° 74.
- Stone, Michael (29.3.1990): "Mindestens zwei Stücke pro Abend. Berlin: Müllers 'Hamlet'-Marathon, Neuenfels' Abschied". En: *Die Presse* N° 12619, 6.
- Sucher, C. Bernd (16.11.1984): "Die Gedanken mit den Bildern verloren. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' und 'Medea'-Fragmente im Werkraum der Kammerspiele". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 266, 15.

- Sucher, C. Bernd (26.3.1990): "Heiner Müller. Hamlet und Shakespeare. Im Deutschen Theater Ost-Berlin: Acht Stunden Helsingör, die sozialistische Hoffnung und die DDR". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 71, 37.
- Sucher, C. Bernd (20.8.1991): "'Sein oder Nichtsein – das ist die Frage. Die Zeit ist aus den Fugen' – Film über Heiner Müllers 'Hamlet' ". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 191, 27.
- SZ (13./14.9.1997): "Schrecklich einsam. Mit der 'Hamletmaschine' nach Tokyo". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 211, V.
- Thieringer, Thomas (31.3.1981): "Schöne schreckensvolle Bilder. Müllers 'Hamlet-Maschine' im Freien Theater München". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 75.
- Thomsen, Christian W. (Sommer 1987): "Robert Wilsons Bilder. Am Beispiel von the CIVIL warS, Hamletmaschine und Death, Destruction & Detroit II". En: *Theater Zeitschrift* 20, 43-60.
- Ulrich, Norbert (12.12.1980): "Wer ist Hamlet? Aktionstheater inszenierte die 'Hamletmaschine' ". En: *Hessische Allgemeine* N° 289.
- Urbaczka, Annett (20.8.1991): "Die Zeit ist aus den Fugen. Heiner Müllers 'Hamlet'-Inszenierung (21.45 West 3)". En: *Rheinische Post* N° 192.
- Vielhaber, Gerd (22.7.1979): "Monitoren erobern die Bühne. Löschers Video-Stück und Heiner Müllers 'Hamletmaschine' ". En: *Der Tagesspiegel* N° 10283.
- Vomberg, Mirjam (13.5.1988): "Hamlet-Gymnastik im Tunnel. Das Irrlichttheater spielt Heiner Müller an extravagantem Ort". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 110, 22.
- Wagner, Klaus (6.10.1986): "Ein magisches Quadrat aus lauter letzten Bildern. Robert Wilsons 'Hamletmaschine' nach Heiner Müller in der Hamburger Werkstatt 'tik' ". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 231, 27.
- Wahl, Christine (28.9.1997): "Blut, nicht nur im Schuh. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' in der Treptower Arena". En: *Der Tagesspiegel* N° 16115, 26.
- Warnecke, Kläre (6.10.1986): "Ein Lamento über die verrottete Welt. Heiner Müller Tick im 'TiK': Bob Wilsons New Yorker 'Hamletmaschine' nun auch in Hamburg". En: *Die Welt* N° 232, 17.
- Wenderoth, Horst (20.4.1990): "'Im Gleichschritt der Verwesung'. Ostberliner Premieren mit Müller, Williams und Salvatore". En: *Neue Zürcher Zeitung* N° 90, 48.
- Wiegenstein, Roland H. (28.3.1990): "Mit dem Gestus des Geschichtsschreibers. Heiner Müllers 'Hamlet'-Inszenierung im Deutschen Theater Berlin". En: *Frankfurter Rundschau* N° 74, 11.

Wiegenstein, Roland H. (28.3.1990): "Eine alte Geschichte, wie zum erstenmal erzählt. Ein Marathon am Deutschen Theater in Ost-Berlin: Heiner Müller inszenierte Shakespeares 'Hamlet' und seine eigene 'Hamletmaschine' mittendrin". En: *Badische Zeitung* N° 73, 9.

Wille, Franz (1990): "Mühe hat's gemacht". En: *Theater heute* 5, 25-28.

Wolffheim, Elsbeth (14.10.1986): "'Hamlet', 'Hamletmaschine' und anderes". En: *Neue Zürcher Zeitung* N° 237,17.

Zitzewitz, Monika von (21.4.1988): "Lautlos in den Wahnsinn getanzt. Theater der Grausamkeit in Mailand: Zweimal 'Hamlet', fast ohne Shakespeare". En: *Die Welt* N° 93, 19.

11.5.4. *Macbeth*

Anónimo (24.4.1972): "Wurzel des Übels". En: *Der Spiegel* N° 18, 168-169.

Anónimo (10.9.1974): "Radikal veränderter Shakespeare. 'Macbeth' / Bearbeitet von DDR-Dramatiker Heiner Müller". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 208.

Anónimo (Nov. 1983): "Neue Inszenierungen im Düsseldorfer Schauspielhaus. Macbeth nach Shakespeare von Heiner Müller". En: *Guckloch* N° 11.

Aro. (8.6.1995): "Müllers Müll: 'Macbeth' in Dortmund". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 131, 38.

Bauer, Norbert (29.3.1972): "Die Lady will den Bauern bluten sehen. DDR-Uraufführung von Heiner Müllers 'Macbeth'". En: *Frankfurter Rundschau* N° 73, 23.

Beckelmann, Jürgen (24.9.1982): "Shakespeare-Tango mit Hexen. Heiner Müllers 'Macbeth' inszeniert von Heiner Müller". En: *Frankfurter Rundschau* N° 221, 25.

Beckelmann, Jürgen (25.9.1982): "Hinterhof der Geschichte. In Ost-Berlin inszenierte Heiner Müller seine 'Macbeth'-Adaptation". En: *Kieler Nachrichten* N° 223, 23.

Beckelmann, Jürgen (27.9.1982): "Heiner Müller fleddert Shakespeare. In Ost-Berlin inszeniert der Autor seine 'Macbeth'-Version". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 222, 23.

Beckelmann, Jürgen (30.9.1982): "Der Kretin besteigt den Thron. Heiner Müllers dreifacher Macbeth unter der Regie von Heiner Müller in Ostberlin". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 225, 33.

Berg, Jan (1982): "Mehrdeutig, doch nicht beliebig. Ausgerechnet, doch nicht einlinig. Die Theatersprache der 'Macbeth'-Inszenierung". En: *Theater heute* 12, 24-25.

- Colberg, Klaus (26.4.1972): "Bequemer Protest. Basel Müllers 'Macbeth' unter Hollmann". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 97.
- Colberg, Klaus (26.4.1972): "Hans Hollmanns 'Macbeth' verunglückte. Heiner Müllers Shakespeare-Paraphrase hatte in Basel Premiere". En: *Mannheimer Morgen* N° 96.
- Finkelmeier, Rolf (18.12.1987): "Vom Mißbrauch der Macht". En: *Ruhr-Nachrichten* N° 295, 6.
- Hartmann, Rainer (15.12.1987): "Die Mechanik der Herrschsucht. Müllers 'Macbeth' und das Nazi-Erbe". En: *Kölner Stadt-Anzeiger* N° 292, 13.
- Hartmann, Rainer (10.12.1995): "Ein rüder Reigen der Grausamkeit. Mahnende Inszenierung von Peter Eschberg. Heiner Müllers 'Macbeth' nach Shakespeare in der Halle Beuel". En: *Kölner Stadt-Anzeiger* N° 288, 14.
- Henrichs, Benjamin (26.4.1972): "Die Toten ins Töpfchen. Hollmann inszeniert Heiner Müllers Macbeth in Basel". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 96.
- Henrichs, Benjamin (24.5.1974): "Die zum Lächeln nicht Zwingbaren. Zu 'Macbeth': eine verspätete Polemik, eine verunglückte Inszenierung, ein Interview". En: *Die Zeit* N° 22, 19.
- Hensel, Georg (20.9.1983): "Shakespeare aus der Tiefkühltruhe. 'Macbeth' von Heiner Müller, inszeniert von B. K. Tragelehn, in Düsseldorf". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 218, 23.
- Iden, Peter (27.4.1972): "Ein Fall von Vernichtung. Hans Hollmanns Zurichtung von Heiner Müllers 'Macbeth' und den Basler Schauspielern". En: *Frankfurter Rundschau* N° 98, 7.
- Ignée, Wolfgang (21.9.1983): "Hoffnung hoffnungslos. Shakespeare/Müllers 'Macbeth' unter Tragelehn in Düsseldorf". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 218, 29.
- Jansen, Hans (20.9.1983): "Die Welt als Schlachthof. Düsseldorf: B.K. Tragelehn deutet Heiner Müllers 'Macbeth'". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 218.
- Jansen, Hans (2.5.1995): "Im Blutgerüst der Macht. Dortmund: Müllers 'Macbeth' nach Shakespeare". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 101.
- Johann, Ernst (12.9.1974): "Der Messertanz der Geschichte. Heiner Müllers 'Macbeth' im Fernsehen". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 211.
- Kämpgen, Klaus (13.12.1982): "Ein bitteres Lehrstück von der Macht. Heiner Müllers 'Macbeth' nach Shakespeare an der Ostberliner Volksbühne". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 288.

- Kanthak, Dietmar** (10.12.1985): "Die Tragödie ein Kinderspiel. Peter Eschberg inszenierte Shakespeares und Heiner Müllers 'Macbeth' in der Halle Beuel". En: *General-Anzeiger* N° 30676, 10.
- Kathrein, Karin** (24./25.9.1983): "Macht mündet in Vernichtung. Heiner Müllers 'Macbeth' nach Shakespeare bei den 'Komödianten'". En: *Die Presse* N° 10657, 6.
- Kerndl, Rainer** (28.9.1982): "'Macbeth' – nicht von Shakespeare. Zur jüngsten Premiere an der Berliner Volksbühne". En: *Neues Deutschland* N° 228, 4.
- Kill, Reinhard** (20.9.1983): "Die Welt als Schlachthof. Tragelehn inszeniert Heiner Müllers 'Macbeth' in Düsseldorf". En: *Rheinische Post* N° 218
- Kill, Reinhard** (15.12.1987): "Macht ist Mord. Heiner Müllers 'Macbeth' in Düsseldorf". En: *Rheinische Post* N° 292.
- Klunker, Heinz** (16.10.1983): "Das ganze Leben nur pro forma?" En: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* N° 42, 30.
- Königsberger, Otto** (18.5.1974): "Macbeth, Herr der Samurais. Ein Ruhr-Schlacht Fest". En: *Ruhr-Nachrichten* N° 115.
- K. W.** (8.9.1974): "Die Geschichte vom Killer Macbeth. Heiner Müllers Shakespeare-Version im Deutschen Fernsehen". En: *Literaturblatt* N° 8811.
- Lehmann, Hans-Thies** (1982): "Das Ende der Macht – Auf dem Theater. Heiner Müllers 'Macbeth' – Text 1972: Inszenierung 1982". En: *Theater heute* 12, 16 y 22-24.
- Müller, Edzard** (2.1.1991): "Grausam-schockierendes Spiel, und das Blut fließt eimerweise. Peter Eschberg inszenierte in Bonn 'Macbeth' von Heiner Müller nach William Shakespeare". En: *Neues Deutschland* N° 1, 6.
- Nöldechen, Peter** (25./26.9.1982): "'Macbeth' als Totentanz auf dem Hinterhof. Heiner-Müller-Premiere an der Ost-Berliner Volksbühne". En: *Rhein-Neckar-Zeitung* N° 221, 2.
- Nöldechen, Peter** (1.10.1982): "Totentanz im Hinterhof quälte das Publikum. Ost-Berlin: Heiner Müllers 'Macbeth' in der Inszenierung des Autors". En: *Westfälische Rundschau* N° 228.
- Platzeck, Wolfgang** (15.12.1987): "Die Mechanismen der Macht. Müllers 'Macbeth'-Umdeutung unter Tragelehn in Düsseldorf". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 292.
- Rainer, Wolfgang** (18.5.1974): "Mörders Mühsal. Ruhrfestspiele Recklinghausen: Heyme inszeniert 'Macbeth' von Heiner Müller". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 115.

- Riess, Curt (24.4.1972): "Die Mörder krabbeln aus der Kanalisation. Heiner Müllers 'Macbeth'-Version in Basel durchgefallen". En: *Die Welt* N° 95.
- Rischbieter, Henning (1990): "Das Theaterwunder. In Hannover setzt sich verschiedentlich fort: mit einem Müller-Doppel". En: *Theater heute* 8, 22-23.
- Roßmann, Andreas (29.9.1982): "Ohne Erinnerung an bessere Zeiten. Heiner Müller inszeniert seinen 'Macbeth' an der Ostberliner Volksbühne". En: *General-Anzeiger* N° 28187, 12.
- Roßmann, Andreas (17.10.1982): "Die Macht der Partei über die Dramatiker. Premieren in Ost-Berlin: 'Macbeth' und 'Johann Faustus'". En: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* N° 42, 16.
- Rossmann, Andreas (12.12.1990): "Macbethmaschine als Knochenmühle. Mord als Kinderspiel und eimerweise Blut: Peter Eschberg inszeniert Heiner Müller in der Halle Beuel des Schauspiel Bonn". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 289, 35.
- Rühle, Günther (24.4.1972): "Die Welt voll Blut und Chrom. 'Macbeth' von Heiner Müller nach Shakespeare in Basel". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 95, 28.
- Ruf, Wolfgang (16.10.1983): "Einzelgänger, Doppelgänger". En: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* N° 42.
- Schmidt, Konrad (2.5.1995): "Armer Macbeth - muß morden". En: *Ruhr Nachrichten* N° 101.
- Schreiber, Ulrich (18.5.1974): "Die Welt als exotische Fleischbank. Ruhrfestspiele eröffnet / Heyme inszeniert Heiner Müllers 'Macbeth'-Bearbeitung". En: *Frankfurter Rundschau* N° 115.
- Schreiber, Ulrich (27.9.1983): "Leichenschändung auf Sparflamme. B. K. Tragelehns Inszenierung der 'Macbeth'-Version Heiner Müllers". En: *Frankfurter Rundschau* N° 224, 12.
- Schreiber, Ulrich (11.12.1990): "Eine komische Laufbahn zum Tode. Peter Eschberg inszeniert in Bonn-Beuel den 'Macbeth' nach Heiner Müller". En: *Frankfurter Rundschau* N° 288, 21.
- Schwab-Felisch, Hans (18.5.1974): "Macbeth oder die Selbstvernichtung des Bösen. Zur Eröffnung der Ruhrfestspiele inszenierte Hansgünther Heyme Shakespeares Stück in der Version Heiner Müllers". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 115.
- Sei (12.9.1974): "Der Fluch der bösen Tat. 'Macbeth', inszeniert von Hansgünther Heyme". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 211.
- Seidel, Hans-Dieter (29.11.1972): "Der Götze Mode. 'Macbeth' von Heiner Müller im Badischen Staatstheater Karlsruhe". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 275.

- Seidel, Hans-Dieter** (19.2.1973): "Die Knochenmühle der Macht. 'Macbeth' von Heiner Müller in Tübingen". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 41.
- Seidel, Hans-Dieter** (25.4.1972): "Planspiel im Bunker. Hans Hollmann inszeniert Heiner Müllers 'Macbeth' in Basel". En: *Stuttgarter Zeitung* N° 95.
- Seyfarth, Ingrid** (10.10.1982): "Macbeth von Heiner Müller nach Shakespeare Volksbühne". En: *Sonntag* N° 41, 6.
- S. K.** (25.4.1995): "Pesels Abschied mit 'Macbeth' ohne Blut. Heiner Müllers Shakespeare-Version im Schauspiel". En: *Ruhr Nachrichten* N° 96.
- Slevogt, Herbert** (14.9.1983): "Müllers Macbeth ist ein deutsches Stück. Shakespeare an Greueln noch übertroffen. Tragelehn vom Kleinen Haus ganz begeistert". En: *Rheinische Post* N° 213.
- Slevogt, Herbert** (11.12.1987): "Vier Jahre später eine andere Sicht? 'Macbeth nach Shakespeare' im Kleinen Haus". En: *Rheinische Post* N° 289
- Stone, Michael** (24.9.1982): "Königsmord im Hinterhaus. Heiner Müllers 'Macbeth'-Bearbeitung in Ost-Berlin". En: *Der Tagesspiegel* N° 11247, 4.
- Stone, Michael** (2./3.10.1982): "Königsmord im Hinterhof. Heiner Müller inszeniert 'Macbeth' in Ost-Berlin – Kulturpessimismus jetzt gestattet?". En: *Saarbrücker Zeitung* N° 229.
- Tamms, Werner** (18.5.1974) "'Macbeth' als Grand Guignol. Müllers Shakespeare-Bearbeitung unter Heyme in Recklinghausen". En: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* N° 115.
- Terry, Thomas** (29.4.1972): "Wer meuchelt wen? Hollmanns inszenierte Müllers 'Macbeth'-Version". En: *Der Tagesspiegel* N° 8095.
- Vielhaber, Gerd** (26.5.1974): "Killer oder einsamer Samurai. Heiner Müllers 'Macbeth' in Heymes Regie bei den Ruhrfestspielen". En: *Der Tagesspiegel* N° 8723.
- Vormweg, Heinrich** (21.5.1974): "Macbeth – ein Modell des Machtkampfs. Heiner Müllers Shakespeare-Paraphrase bei den Ruhrfestspielen". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 117.
- Vormweg, Heinrich** (29.9.1983): "Nach Auschwitz, vor dem Overkill. Heiner Müllers außerordentlicher 'Macbeth' in Düsseldorf". En: *Süddeutsche Zeitung* N° 224, 46.
- Wanzelius, Rainer** (25.4.1995): "Hexen-Fluch wirkt auch am Hiltropwall. Macbeth-Regisseur Pesel ist überzeugt". En: *Westfälische Rundschau* N° 96.
- Wenderoth, Horst** (19.10.1982): "Klassiker im Vordergrund. Beginn der Theatersaison in Ostberlin". En: *Neue Zürcher Zeitung* (Fernausgabe) N° 242, 42.

- Wirsing, Sibylle** (28.9.1982): "Die Grausamkeit der Verweigerung. Heiner Müllers 'Macbeth' auf der Ost-Berliner Volksbühne". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N° 224, 25.
- Wohlgemuth, Johann** (18./19.5.1974): "Heymes Inszenierung für Recklinghausen ungeeignet. Ruhrfestspiele eröffneten mit Heiner Müllers 'Macbeth'-Bearbeitung". En: *Westfälische Rundschau* N° 115.
- Ziermann, Horst** (20.5.1974): "Der demokratisierte Theaterzettel. Beginn der Ruhrfestspiele mit Heiner Müllers 'Macbeth'". En: *Die Welt* N° 116.

