

6-1998

## Estrategias y marcos en el teatro actual: De Ionescu a Heiner Müller

Alfredo Rodríguez López-Vázquez  
*Universidad de La Coruña*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. (1998) "Estrategias y marcos en el teatro actual: De Ionescu a Heiner Müller," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14, pp. 173-184.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## 6

---

### ESTRATEGIAS Y MARCOS EN EL TEATRO ACTUAL: DE IONESCO A HEINER MÜLLER

**Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ**  
(Universidad de La Coruña)

La creación teatral se produce por efecto de una serie de factores que afectan tanto a las *formas* de la representación como a sus contenidos. Sucede que cuando se habla de *formas* aludimos a distintos tipos de entidades dramáticas que actúan o producen sentido en fases distintas de la elaboración del mensaje que la representación transmite. Uno de los problemas más interesantes en cuanto a esto es el de determinar en qué medida la producción de sentido teatral tiene que ver con entidades codificadas o con introducción de nuevas entidades dentro del sistema ya codificado. Un ejemplo sencillo: la articulación de unidades de la representación en *actos*, *cuadros* o *escenas* sufre, como se sabe, distintas variaciones a lo largo de la historia del teatro, al menos del europeo. Coexisten esquemas tradicionales en el teatro de fronteras del XVI (la división en cinco actos heredada del teatro clásico), con innovaciones producidas por la contaminación entre entidades modernas (las figuras de la *Commedia dell'Arte* y su transformación en figuras del donaire en la *comedia* española; la transformación en cuatro actos y luego en tres, a partir de esos cinco iniciales; las representaciones en los corrales o en Palacio; el cambio ideológico producido en el Renacimiento; el cambio material y económico que acompaña a la profesionalización de las compañías de cómicos, la especialización del dramaturgo frente al hombre de letras). Dentro del cambio ideológico y sociológico, entrando en lo que podemos llamar una historia de las mentalidades y de la representación de esas mentalidades a través del espejo social que es la representación, conceptos como lo *anómico*, explorado por Duvignaud, iluminan seguramente el proceso de cambio estético que altera las *formas* teatrales en menos de medio siglo. Un código ha sido sustituido por otro radicalmente diferente a base de cambios graduales en entidades de distinto rango.

Sin duda sucede algo similar en el teatro del presente siglo. La aparición del cine

sonoro provoca un cambio de perspectiva en todas las instancias de la representación: desde las expectativas del espectador, destinatario último del espectáculo, hasta el proceso de producción o difusión del texto. Y, naturalmente los procesos de creación de sentido.

Voy a intentar apuntar aquí algunas comparaciones entre marcos y estrategias desarrollados por los dramaturgos del siglo XVI-XVII para crear sentido y los que hoy en día podemos advertir en autores actuales como Ionesco o Müller. Intento con ello hacer ver que en los procedimientos de creación de sentido intervienen conjuntamente factores de orden económico, tecnológico, ideológico e intelectual que asumen una proyección estética en el uso de *formas de comunicación escénica*. La dialéctica entre *mimesis* y *poyesis* actúa como eje del proceso de creación.

En una de las comedias más antiguas de Lope de Vega, *Los guanches de Tenerife* encontramos una escena típica de uso de dos niveles escénicos: el personaje A está situado en un lugar superior al personaje B, que contempla el reflejo de A en el agua. La técnica de representación, el vehículo para la pragmática teatral, consta de un sistema mixto de signos: por un lado el discurso actorial que transmita informaciones sobre "reconocimiento visual, emociones, diálogo" y por el otro, el código escenográfico en que ese discurso actúa. La verticalidad y la dirección, la secuencia de gestos, el orden de réplicas e intervenciones, etc. No es necesario que exista un árbol real desempeñando la función semiótica "árbol" en el escenario; basta con que el discurso textual y el gestual transmitan la información correctamente para que el hecho de que un actor represente en el piso superior del corral provoque la ilusión en el espectador de que está asistiendo a un diálogo que se produce en un bosque con un arroyo. Es innecesaria, por ejemplo, la presencia real de agua: el gesto de lavarse la cara en el espacio escénico que hay ante el actor, ya provoca ese efecto.

Existe creación de sentido cuando, dado un marco de representación codificado, como el que acabamos de ver, un Texto dramático amplía los límites o expectativas que el marco ofrecía. Cuando Andrés de Claramonte, en su comedia dramática *Deste agua no beberé* (1617) sitúa a Mencía de Acuña y a Gutierre en la misma situación que los personajes de *Los guanches de Tenerife*, está usando los mismos códigos espaciales, es decir, el mismo marco. Pero el momento de la *historia* y el *desenlace* buscado para la escena añaden un componente nuevo. La locura transitoria ante la visión de la imagen incorpórea, el reflejo de Mencía en el agua; Gutierre cree que su esposa ha muerto y descompone la realidad creyendo que se ha transformado en agua y en su locura cree haber bebido a Mencía. La escena funciona a base de una doble interacción: la creencia mítica en las ondinas, seres femeninos pobladores del agua, y el paso del control de la percepción por parte de los sentidos a su desbocamiento. Al materializar la imagen, el reflejo en el agua, y dialogar con ella, no hacia el espacio superior en donde realmente Mencía está y el espectador la ve, sino dialogando hacia el fondo del agua, en donde la ha proyectado su imaginación, el espectador se ve preso en la magia de la representación. No sólo ve en escena el diálogo real entre Mencía en

el árbol y Gutierre en la orilla, sino que oye en escena el diálogo entre Gutierre y el fantasma de Mencía que se ha hecho real para él y que ocupa un espacio. Gutierre mira hacia abajo, en vez de mirar hacia arriba, de donde procede la fuente de sonido. El marco de representación estaba ya en la obra de Lope; la estrategia dramática se apoya en un elemento cultural (la creencia en las ondinas) y explota las condiciones de representación para crear una entidad imaginaria. Esta resolución técnica sería casi anecdótica si no fuera porque el cambio de estado que se produce en la personalidad de Gutierre resulta paralelo al cambio de estado que se va a producir en su antagonista, el Rey Don Pedro, en el mismo acto tercero de la obra, cuando ataque a cuchilladas al espectro o Sombra que se le aparece. Por supuesto, se trata de la materialización de los remordimientos: la sombra del clérigo al que Don Pedro había matado, que viene a anunciarle su próxima muerte. La Sombra del clérigo puede resolverse escénicamente tanto por medio de un actor encapuchado como por medio de un paño oscuro agitado desde bastidores. O incluso, asumiendo un diálogo desde cerca del escenario con voz de ultratumba y provocar por los movimientos del combate de Don Pedro con la Sombra la ilusión de su realidad, que en este caso es una realidad de tipo psicológico. A partir de ahí la nueva codificación conseguida genera una *forma* clásica en el teatro de Claramonte: la escena de lucha entre un personaje real y otro de ultratumba, como sucede en *El Infanzón de Illescas*, también con el rey Don Pedro como antagonista y luego en *El burlador de Sevilla* entre Don Juan Tenorio y el Comendador.

Como se recordará, las escenas de apariciones espectrales son clásicas de Shakespeare, que usa para ello el modelo clásico senequista. *Macbeth* es, sin duda, el ejemplo más conocido. Resulta interesante seguir las peripecias técnicas de la codificación de apariciones espectrales en el cine y en el teatro. Hay un momento en que la técnica cinematográfica resuelve de modo claro y satisfactorio el problema de representar al espectro o fantasma generando una imagen translúcida. En el caso de la versión de Ionesco, *Macbett*, la escena de los espectros introduce un efecto de creación de sentido a partir del discurso teatral mismo, implicando las condiciones mismas de la representación. En Shakespeare la escena del banquete apuntaba que el espectro de Banquo sólo lo veía Macbett, pero no Lady Macbett ni los demás invitados. El desfallecimiento de carácter de Macbett tiene que ver con su estado psíquico. Sin embargo, la escena homóloga en Ionesco plantea algo muy distinto:

*Apparaît subitement Banco. Il est dans l'encadrement de la porte à droite, au moment où il commence à parler. Il avancera par la suite.*

BANCO. Moi, j'ose, Macbett!

MACBETT. Banco!

BANCO. Moi, j'ose te dire que tu es un traître, un fourbe, un tueur.

MACBETT, *reculant devant Banco qui avance*. Tu n'est donc pas mort.

*(Les Quatre convives se sont levés, Macbett reculant encore.)* Banco! *(Il dégaîne à moitié son poignard.)* Banco!

PREMIER CONVIVE, *à Macbett*. Ce n'est pas Banco, Monseigneur!

MACBETT. C'est lui, je vous le jure!

DEUXIÈME CONVIVE: Ce n'est pas lui, en chair et en os, ce n'est que son spectre.

MACBETT: Son spectre? (*Il rit.*) En effet, ce n'est qu'un spectre. Ma main passe à travers et je vois derrière son dos. Ainsi, tu es bien mort. Tu ne m'effrayes pas. Que ne puis-je te tuer une deuxième fois. Ta place n'est pas ici.

TROISIÈME CONVIVE: Il vient des Enfers.

MACBETT: Tu viens des Enfers. Tu dois y retourner. Es-tu en ordre? Montre-moi la permission que l'adjudant de Satan t'a donnée. Es-tu libre jusqu'à minuit. Prends la place d'honneur à cette table. Malheureux! Tu ne peux ni boire ni manger. Assieds-toi, entre mes braves. (*Les Convives s'écartent, effrayés.*) Que craignez-vous de sa part? Entourez-le plutôt. Donnez-lui l'illusion qu'il existe.<sup>1</sup>

En este caso Macbett actúa racionalmente, asumiendo la realidad teatral del espectro como espectro, comprobando que *sólo* es un espectro que no come ni bebe y por lo tanto tampoco puede matar, y haciendo que los invitados representen una farsa, la farsa de considerarlo como real, como existente. Hay un juego teatral evidente con el espectador, que considera que el espectro es espectro porque está así codificado en la historia de Macbeth. Si creéis en el espectro lo hacéis existir. En realidad hasta aquí ha estado funcionando el marco clásico de Shakespeare y los códigos de representación de espectros, unido a las estrategias de la parodia. Pero la escena va adquirir otra dimensión cuando aparezca el espectro de Duncan. Esta es la escena:

*Banco disparaît.*

*Juste à ce moment apparaît, près du trône, et s'y installant, Duncan.*

QUATRIÈME CONVIVE: L'archiduc! Regardez, regardez, l'archiduc!

DEUXIÈME CONVIVE: L'archiduc!

MACBETT. Il n'y a d'archiduc ici que moi! Vous vous adressez à moi, mais vos regards sont tournés ailleurs.

TROISIÈME CONVIVE. L'archiduc. *Il montre du doigt.*

MACBETT *se retourne.* Ils se sont tous donné rendez-vous ici?

*Les Convives s'approchent précautionneusement de Duncan, s'arrêtent à une certaine distance. Le Premier et le Deuxième Convive s'agenouillent à la droite et à la gauche du trône. Les deux autres, plus loin, encadrent, toujours à une certaine distance, Macbett.*

*Les trois derniers sont de dos à la salle, les deux premiers de profil. Duncan, sur un trône, face au public.*

PREMIER et TROISIÈME convive, à l'archiduc. Monseigneur...

---

<sup>1</sup> E. Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991, pp. 1102-1103.

MACBETT. Vous n'aviez pas cru à la réalité de Banco. Vous avez l'air de croire que Duncan existe et qu'il est là sur ce trône. Est-ce parce qu'il était votre souverain et que vous aviez pris l'habitude de plier devant lui et de le craindre? A moi de vous dire maintenant: ce n'est qu'un spectre. (A Duncan.) Et c'est ainsi. J'ai pris ton trône. J'ai pris ta femme. Je t'avais pourtant bien servi et tu te méfiais de moi.<sup>2</sup>

El discurso teatral de Ionesco apunta a la semiotización del signo escénico [*trono*]. En la primera aparición, la escritura textual, codificada ya por Shakespeare, propone, como forma de contenido la información al espectador de que el espectro de Banco está materializando el remordimiento o el miedo de Macbett a las consecuencias de su asesinato. El marco, trazado por Shakespeare, está construido a partir de la relación entre el espectador y la escena: en la forma de la expresión el espectador ve un espectro y ve también que este espectro es sólo visible para Macbett, lo que sirve para transmitir la forma de contenido que asocia la aparición del espectro a la modificación psíquica en el personaje de Macbett. Como hemos visto por el ejemplo de Lope y Claramonte, este código es típicamente neosenequista. Ionesco reutiliza la situación sobre la evidencia, de origen psicoanalítico, de la representación fantasmática de las pulsiones colectivas. El trono es un continente que genera su propio contenido, el Poder, de modo que Macbett asume la condición social de lo fantasmático, a partir de su propia experiencia. Materializamos el Imaginario Colectivo a partir de representaciones interiores que los objetos activan. La *poyesis*, el mecanismo de creación teatral de Ionesco tiene una lectura interna, que abarca a los actantes del diálogo, y una lectura externa, que abarca el diálogo escena-espectador. La potencia del artefacto teatral inventado aquí por Ionesco es tal que permite incluso una puesta en escena diferente a la que propone el texto. En el orden de la comunicación externa, la puesta en escena puede asumir perfectamente la representación de esta escena sin que el espectro de Duncan aparezca, de modo que los actores *creen* esa presencia que el espectador no puede ver pero que intuye como contenido de la forma *trono*. La resolución escénica puede resaltar el artificio de modo que la breve réplica de Duncan (cuatro líneas) sea dicha por el propio actor que encarna a Macbett, con cambio de voz, gesto y situación escénica, pasando a ocupar el trono para decir la réplica del espectro de Duncan. Esta solución escénica refuerza la identidad del Poder a partir de las sucesivas máscaras de Duncan, Macbett y luego Macol. El poder adopta diferentes rostros o máscaras, pero su discurso es siempre el mismo, aclarado por el texto final de Macol.

En ese texto final se da otra de las grandes invenciones de Ionesco. Dentro del marco shakespeariano, por lo tanto de la subestructura heredada por la *mimesis*, el diálogo entre Malcolm y Macduff establecía una estrategia dramática basada en la

---

<sup>2</sup> IONESCO; E. *Op. cit.*, pág. 1104.

contraposición de dos discursos sobre el poder y de una estrategia victoriosa: Macduff viene a ofrecerle a Malcolm encabezar la rebelión contra Macbeth y asumir el poder. Malcolm opone a esa oferta una exhibición de sus vicios (reales o figurados) que lo inhabilitan como rey. En el marco codificado dentro de los usos teatrales renacentistas, la forma de la expresión [*diálogo*] tiene como contraparte una forma de contenido bastante compleja: la demostración retórica de Malcolm de que conoce un requisito o ritual de aceptación, el evangélico [*dómine, non sum dignus*], reforzado por su propia humillación ante su interlocutor, una [*contralaudatio*]. Una vez cumplido el ritual, purificado el rey pecador por la pública confesión de sus pecados, queda habilitado para aceptar la oferta y acaudillar la rebelión. La grandeza teatral de Shakespeare consiste, entre otras cosas, en no haber aclarado en la realidad si lo que Malcolm dice de sí mismo es o no cierto,<sup>3</sup> ya que no hay un referente o testigo indirecto que lo pueda demostrar. Es sólo un discurso relacionado con la toma del poder por vía ilegítima.

Ionesco ha retomado todo el discurso de Malcolm y lo ha puesto como escena final de su obra y como soliloquio ante unos interlocutores mudos que van desapareciendo a medida que oyen el discurso. Macol en escena como manifestación del Poder Absoluto a través de una forma de expresión monologal que elimina a sus interlocutores. El discurso de Macol toma la forma de la expresión procedente del marco shakespeariano, modificando su situación dentro del discurso global de la obra de Ionesco, no sólo en el hecho de sustituir un diálogo retórico por un soliloquio, sino en el hecho de que ese parlamento final sirve para clausurar el sistema de discursos manifestados desde el poder: el discurso de Duncan tras la captura de Candor, el de Macbeth, el de Macbeth a los invitados, y el último de Macol. La estrategia organizada por Ionesco hace que los dos primeros discursos tengan a su vez un contrapunto dialéctico en los parlamentos de Candor y de Banco. El discurso de Macol es entonces el producto de una estrategia dramática que desvela la vacuidad del contenido de los discursos anteriores. Todas las dudas, remordimientos, justificaciones previas de los tiranos anteriores, la conflictividad del marco shakespeariano, queda abolida por el uso desnudo del discurso del poder absoluto, que no necesita ya la retórica ni el ritual. Dentro del proceso de comunicación Texto teatral-espectador, la creación de contenido se amplía por la última acotación escénica, innovación de Ionesco. Veamos el soliloquio y la acotación final:

---

<sup>3</sup> Como apunta M.A. Conejero, en su edición de la obra "eso ocurre exactamente cuando Malcolm quiere convencer a Macduff de que él no sería mejor rey que Macbeth: por el procedimiento de engañar con la verdad -a veces es todo lo contrario- el autor casi consigue que la maldad inventada de Malcolm -*tampoco está claro que sea inventada*- tenga credibilidad. Y lo consigue porque es una maldad posible" ( W. Shakespeare, *Macbeth*, Cátedra. Lestras Universales, Madrid, 1994, pág. [12]).

Maintenant donc que le tyran est mort et qu'il maudit sa mère de l'avoir fait naître, je vous dirai ceci: ma pauvre patrie verra régner plus de vices qu'auparavant. Elle souffrira plus et de plus de manières que jamais sous mon administration.

*À mesure que Macol dit sa déclaration, on entend des murmures de réprobation, de désespoir, de stupeur. À la fin de cette tirade, il ne restera plus personne auprès de Macol.*

Je sens que tous les vices sont si bien greffés en moi que, lorsqu'ils s'épanouiront, le noir Macbett semblera pur comme neige et notre pauvre pays le tiendra pour un agneau, en comparant ses actes à mes innombrables méfaits. Macbett était sanguinaire, luxurieux, avare, faux, fourbe, brusque, malicieux, imbu de tous les vices qui ont un nom. Mais il n'y aura pas de fonds à mon libertinage. Vos femmes, vos filles, vos matrones, vos vierges, ne pourront remplir la citerne de mes désirs, et mes passions franchiront toutes les digues opposées à ma volonté. Mieux vaut Macbett qu'un souverain tel que moi. Outre cela, il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts une avarice si insatiable que, pendant mon règne, je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs terres. Il me faudra les bijoux de l'un, la maison de l'autre, et chaque nouvel avoir ne sera pour moi qu'un saucisson qui me rendra plus affamé. Je forgerai d'injustes querelles avec les meilleurs, avec les plus loyaux et je les détruirai pour avoir leur bien. Je n'ai aucune des vertus qui conviennent aux souverains, la justice, la sincérité, la tempérance, la stabilité, la générosité, la persévérance, la pitié, l'humanité, la piété, la patience, le courage, la fermeté, je n'en ai même pas l'arrière-goût. Mais j'abonde en penchants diversement criminels que je satisferai par tous les moyens.

*L'Évêque qui était resté le seul auprès de Macol, sort, déprimé, par la droite.*

Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre. De cet archiduché, commençons d'abord par faire un royaume - et je suis roi. Un empire, je suis empereur. Supra-altesse, supra-sire, supra-majesté, emperur de tous les empereurs.

*Il disparaît dans la brume.*

*La brume se dissipe. Le chasseur de papillons traverse le plateau.<sup>4</sup>*

Por supuesto, este cazador de mariposas armado de su cazamariposas es el contrapunto visual, la imagen escénica que Ionesco usa para resumir el discurso previo. El cazador de mariposas ya había aparecido en la obra, después de que se han verificado los vaticinios de las brujas a Macbett y Banco y antes de que ambos vuelvan a consultarlas.

---

<sup>4</sup> IONESCO, E. *Op. cit.* págs. 1112-1113.



*Quelques instants, la scène est vide.*

*Un chasseur de papillons, son épuisette à la main, vêtu d'un costume clair, coiffé d'un canotier, entre par la gauche. Il a une petite moustache noire, il porte des lorgnons, il court après un ou deux papillons et sort à droite, en courant après un troisième.*

*Banco entre par la droite.*<sup>5</sup>

Un cazador de mariposas con su red es un anacronismo respecto al tiempo en que transcurre la historia de Macbett y también respecto al tiempo en que Shakespeare escribe su texto. Pero en cuando a los códigos de composición que usa Ionesco sirve para establecer un *marco* de interpretación de la historia; no es la historia de la ambición del poder, sino la reflexión que sobre esa historia tiene el espectador del siglo XX. Este personaje mudo reaparece al final de la obra como prolongación del discurso de Macol. Es parte integrante de la representación de esa reflexión sobre la tiranía y la ambición de poder. No es difícil buscar el significado metafórico que propone la aparición del personaje: la desproporción entre quien tiene el poder (el cazamariposas) y sus víctimas. El personaje carece de texto porque su discurso teatral se manifiesta en la mera acción de cazar. Ha cazado dos mariposas y va a por la tercera, Banco. Al término de la obra es un signo que complementa el siglo del poder representado por el trono. La creación de sentido procede de la yuxtaposición de dos discursos distintos, el que corresponde a la historia (diríamos al *Ur-Macbeth*, relacionado con la crónica de Holinshed), el que corresponde a la manipulación estética elaborada por Shakespeare y el código de la representación teatral que propone Ionesco, en donde hay un repertorio de signos escénicos que alteran tanto los elementos del *Ur-Macbeth* como los de su reelaboración renacentista, hecha seguramente en favor de la dinastía escocesa de Jacobo I. Entre las manipulaciones conscientes de Shakespeare está la de omitir que Banco era tan conspirador como Macbett, hecho que Ionesco restituye. Al hacerlo así sutituye el destinatario shakespeareano por el destinatario moderno, la conciencia del público respecto al hecho de la representación en el teatro y respecto al hecho de la representación de los mecanismos de perpetuación del poder. Por ello en el discurso previo de Macol se apunta a que Banco sería cabeza de una estirpe de "príncipes, reyes, presidentes de la república, dictadores..."

La creación de sentido a partir de la confluencia de marcos y estrategias es evidente también en la obra de Heiner Müller, que ya utilizó otro *icono* shakespeareano como Hamlet para su obra maestra *Hamletmaschine*. En su obra *Germania. Muerte en Berlin*. hay un excelente ejemplo de producción de sentido a partir de la reutilización de textos codificados previamente. En el apartado *Hommage a Stalin 2*, el Vendedor de Calaveras, que según la acotación escénica es *un aparecido* procede del sepulturero

---

<sup>5</sup> Ionesco, *Op. cot.*, pág. 1070-71.

de Hamlet. En su primera intervención frente al albañil joven y la puta primera reorganiza la reflexión filosófica del sepulturero hamletiano:

*Vendedor de calaveras.* Una hermosa parejita. Permítanme que les ofrezca un pequeño recuerdo. (*Saca una calavera del saco. Puta 1 grita.*) Un memento mori para el nuevo hogar. *EN MEDIO DE LA VIDA NOS HALLAMOS/ DE MUERTE RODEADOS.* Yo mismo la he excavado. Y puesto a hervir tres veces. Un ejemplar esterilizado. Del siglo XVIII, según la lápida. Y no es mala calavera, tóquense las sienes. Traicionada por la tierra. Aquí dentro se devanaron pensamientos, señor mío, la teodicea del gran Leibniz cabía en esta cavidad. El materialismo es un disparate, créame. *Putas 1. (ríe).* Qué tipo tan raro.

*Vendedor de calaveras.* También le puedo proporcionar un esqueleto. Una percha de vestíbulo filosófica. Quítense el abrigo, señorita. Quién sabe todo lo que se quita uno con la ropa. ¿Tanto me da usted, caballero? Por supuesto que un esqueleto cuesta más. Es raro encontrar un esqueleto íntegro. A saber lo que harán los muertos con sus huesos.<sup>6</sup>

Esta primera aparición fija el tipo como un mixto de personaje social del siglo XX (el mercado negro) y de residuo cultural. La obra, prohibida en Alemania Oriental y mal recibida en la Occidental, usa un procedimiento de contaminación textual que afecta no sólo al texto de Shakespeare, sino a una reelaboración/ collage de un fragmento de la Bucólica IV de Virgilio. El procedimiento corresponde a una estrategia general de deturpación de textos, ya que en la obra se reutilizan también un fragmento de Tácito, versos de Walter von Vogelweide, personajes de Hauptmann, de George Heym, etc. Así pues, el marco cultural usado por el dramaturgo se compone de materiales textuales o escénicos que, según están representados, parecen producir el efecto de sentido de "material de derribo" que aparece con una nueva función en la edificación estética moderna. Otro de los fragmentos de la obra, *Concierto de Brandeburgo 1* usa la anécdota histórica del molinero de Potsdam frente a Federico II de Prusia para trasladarla a un ámbito escénico diferente, el Circo. Tenemos en escena a dos Payasos que representan esa anécdota. Al mismo tiempo un incidente se mezcla en el discurso teatral contaminando la representación bufa:

*Entra un león. Payaso 2 se encarama a un trapecio que baja del telar. Payaso 1 se cuelga de Payaso 2 y trepa por él. Payaso 2 tiene cosquillas y estremecido por una risa convulsiva suelta el trapecio. Caen encima del león que se rompe en dos trozos que se marchan andando en direcciones distintas. El trapecio desaparece en el telar.*  
PAYASO 1. Ahora nos hemos cargado el león.

---

<sup>6</sup> H. Müller, *Germania. Muerte en Berlín*. Trad. Jorge Reichmann. Hondarribia, Hiru, 1996, pág. 60.

PAYASO 2. Tú te has cargado el león.

PAYASO 1. Tú te soltaste.

PAYASO 2. Porque me hiciste cosquillas. (*Pausa. Payaso 1 piensa.*)

PAYASO 1. Diremos sencillamente que el león no estuvo aquí.

PAYASO 2. No nos creerán. (*Pausa. Payaso 1 piensa.*)

PAYASO 1. Diremos que los leones no existen.

PAYASO 2. Sí, eso está bien.<sup>7</sup>

Me interesa recalcar una connivencia estética entre la codificación de Ionesco y la de Müller. Ionesco, en la escena del banquete, de índole dramática en Shakespeare, introduce una contaminación al alternar pasajes cantados como ópera y como recitativos de Wagner, con texto dialogado. La operización de las réplicas provoca un efecto de sentido de tipo corrosivo, quitando credibilidad al contenido del diálogo. Se trata de una corrosión de contenidos a través de collage de formas pertenecientes a distintos ámbitos. Al mismo tiempo, en la escena de las curaciones por imposición de manos de Duncan,<sup>8</sup> la introducción de material filosófico ("Olvídate de existir, trata sólo de ser", como consejo de Duncan) refuerza el tono de farsa que se aplica a la historia trágica. El resultado es que parte del contenido transmitido *es* la misma conciencia de la contaminación de géneros y formas, de modo que el espectador moderno lo asume como un principio de lectura del texto. El equivalente a la mixtura ópera/tragedia es, evidentemente, la mixtura o contaminación circo/filosofía moral. La fijación de la anécdota moral como representación circense introduce dentro del código de la representación la percepción de los dos niveles y, como efecto de sentido la desvalorización del universo de valores morales. En Shakespeare o en Lope de Vega estos contenidos se transmitían a través del discurso textual; en el teatro moderno es el discurso escénico, la producción de signos teatrales, lo que contribuye a articular esos contenidos. Los payasos, el falso león o el cazador de mariposas transmiten, como formas escénicas, la nueva conciencia ética y estética creada por el dramaturgo. En cuanto a los contenidos esta nueva estética, que conlleva una actitud intelectual diferente, presupone la sustitución de la *fábula*, o su versión teatral, la *trama*, por la exposición o yuxtaposición de las situaciones, de modo que es el propio espectador (sin el cual el teatro no existe) el que construye la *trama* según su capacidad de establecer conexiones entre las *formas* y *situaciones* dadas. El dramaturgo construye un texto móvil (como las esculturas de Calder) "allowing the spectators to rewrite it

---

<sup>7</sup> Müller, H. Op. cit., pág. 25-26.

<sup>8</sup> La idea procede del propio texto de Shakespeare que alude a la capacidad curativa de Macbett por imposición de manos en el diálogo entre Macduff y Malcolm. Simplemente Shakespeare no usa la información para construcción escénica. Ionesco aprovecha el tema y construye una escena tragicómica de notable fuerza teatral.

into their own intertext",<sup>9</sup> en expresión atinada de J. Rouse. Es importante hacer notar esto porque si la evolución del teatro va por esa vía, la consecuencia estética es que la creación de sentido se produce fuera del ámbito de la trama, instalándose en el corazón del sistema teatral, en el signo escénico. Martin Banham analiza así esta obra:

"*Germania-Death in Berlin* (1978) were *plotless* montages of disparate scenes -workers on a building site, clowns enacting a Frederick the Great anecdote, a wordless mime with a bandaged, brutalized puppet- which exposed German history as a catalogue of barbarism and internecine brutality from Roman to Nazi times".<sup>10</sup>

Como se ve, el hecho de carecer de trama no impide que el contenido aparezca con claridad. El teatro clásico organizaba el desarrollo de la obra en función de la relevancia de la historia; en este sentido desde el *Arte Nuevo* de Lope hasta la *pièce bien faite* de Scribe la evolución estética del arte teatral europeo es inexistente; existe, en cambio evolución en la reflexión sobre la esencia del arte teatral, como demuestran los ensayos de Diderot o las observaciones técnicas de Julián Romea, pero no en los procesos de significación que producen el sentido de la obra dramática. Hablando en términos sociológicos lo que probablemente explica la revolución teatral del siglo XX tiene que ver con la confluencia de la base tecnológica que sostiene la representación (la luz halógena sustituyendo a la iluminación por gas; la sustitución de la escena a la italiana por el nuevo escenario polimorfo) con la revolución estética que procede de comparar las formas teatrales europeas con las formas orientales y con la nueva forma de transmisión de historias (el cinematógrafo), unidos a la percepción de que los procesos de creación de signos no pueden estar basados sólo en el texto, que es un componente del hecho espectacular, y no necesariamente su núcleo.

No se trata de suprimir las bases convencionales del teatro, la trama, el diálogo y los personajes, sino de integrarlos en una nueva contextualización. La trama sigue implícita en el conjunto de interpretaciones que el espectador construye con los elementos del espectáculo. Simplemente, no hay una Trama que el texto imponga al espectáculo; hay un sistema de signos teatrales agrupados en *situaciones*, de modo que una situación-conflicto genera una escena. Esto es muy claro en Müller, cuya sintaxis dramática se apoya en la *escena*; no es cierto que desaparezcan los personajes ni el diálogo. Simplemente el diálogo forma parte de un sistema de comunicación que incluye también el silencio y la repetición de réplicas, elementos también básicos en el

---

<sup>9</sup> J. Rouse: "Textuality and Authority in Theatre and Drama: Some Contemporary Possibilities", en *Critical Theory and Performance*, J. Reinelt & J. Roach ds. Michigan. Ann Arbor, 1992, pág. 155.

<sup>10</sup> *The Cambridge guide to Theatre*, Ed. M. Banham, Cambridge University Press, 1995, pág. 765.

universo estético de Ionesco (así, la repetición del mismo parlamento por Macbett y por Banco produce un efecto de sentido muy claro: el marco de interpretación del mito del Doble); y los personajes como entidades cerradas han sido sustituidos por fragmentos de ese personaje. Está claro que en el personaje, como ha visto Pavis, coexisten entidades primarias, y que el teatro actual, de índole analítica, trabaja sobre esas entidades. Así Macbeth, como personaje que representa la ambición de poder, es una construcción shakespeariana que suplanta al Macbeth histórico cuyo coadyuvante en el crimen es Banquo; Ionesco deshace esa ficción teatral acudiendo tanto a un componente histórico como a una reflexión sobre un contenido temático, el Doble, que configura al personaje. Dentro de la rigurosa construcción de Ionesco, la sustitución de Lady Macbeth por Lady Duncan, con su Doble la Bruja primera, son complemento del Doble multiplicado entre Banco, Macbett, Candor, Duncan y Macol, *personificaciones* del Poder mismo, ante el cual la ambición de poder aparece como un accidente, como una máscara temporal. En los procesos de creación de sentido, tanto en el tratamiento de Macbett por Ionesco, como en el de Hamlet por Müller, subsiste el principio último que es fundamento del hecho teatral y de la experiencia de la representación, el Mito. tal y como el propio Müller expresa con singular claridad en *Theater Heute*: "la penetración del tiempo en la obra constituye el Mito. El Mito es un agregado, una máquina, dentro de la que siempre se puede añadir algo nuevo y otras máquinas".