

La revisión de la épica artúrica medieval en la literatura germano-oriental

MARTA FERNÁNDEZ BUENO

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 31 de enero de 2010

Aceptado: 7 de abril de 2010

RESUMEN

Este estudio trata acerca de la recepción productiva y reelaboración de la materia artúrica medieval en el teatro de la extinta RDA. En *Die Ritter der Tafelrunde*, el dramaturgo germano-oriental Christoph Hein lleva a escena la decadencia y posterior desaparición de los ideales caballerescos en el ocaso de la Edad Media.

La obra se estrenó en abril de 1989, meses antes de la caída del muro que daría paso al final definitivo de la RDA. El hecho de que el motivo central de la pieza fuera la desaparición de un sistema social y político obsoleto facilitó la interpretación de la corte artúrica como trastro del gobierno de Erich Honecker.

Pero más allá de las interpretaciones *ad hoc*, interesa estudiar esta pieza dramática dentro de una tendencia constante a lo largo de la historia de aquel país: la adopción del legado literario, representado en este caso por la novela de Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, y su instrumentalización con fines extraliterarios.

Palabras clave: Recepción de la literatura medieval, literatura de la RDA, intertextualidad en el teatro, Christoph Hein.

The revision of the Medieval Arthurian Epic in East German Literature

ABSTRACT

This article deals with the productive reception and re-working of the Medieval Arthurian topic in the theatre of the former GDR. In *Die Ritter der Tafelrunde*, the East German playwright Christoph Hein dramatises the decadence and subsequent disappearance of chivalrous ideals in the decline of the Middle Ages.

The play was first performed in April 1989, only months before the fall of the Berlin Wall, bringing a definitive end to the GDR. The fact that the play's central theme was the disappearance of an obsolete social and political system made it easier for the Arthurian court to be read as a metaphor for Erich Honecker's government.

But, beyond its *ad hoc* interpretations, it is worth studying this drama as part of an ongoing trend throughout this country's history: the adoption of the literary legacy, represented in this

case by Wolfram von Eschenbach's novel *Parzival* and its manipulation for extra-literary purposes.

Key words: Reception of Medieval literature, literature of the GDR, intertextuality in theatre, Christoph Hein.

0. La herencia literaria

El culto a la herencia literaria en la Alemania dividida tuvo un marcado tinte político, utilizándose como argumento histórico y nacionalista por parte de los dos Estados. Desde el gobierno del *SED* se exhortaba a los escritores a entroncar con la tradición que vincularía el “primer Estado socialista en suelo alemán” con un pasado histórico y cultural glorioso. Paradójicamente, se trataba de enlazar con los grandes hitos de la literatura burguesa que, por otro lado, se consideraba ya superada. La revisión del imaginario mitológico y legendario alemán responde también a este mismo programa. En 1956, el ministro de Cultura Johannes Becher se expresaba en esta línea: “In dem Sturm und Drang unserer Literatur hat, im Dienst unserer Arbeiter und Bauernmacht, eine neue deutsche Kunstperiode begonnen, und eine Zeit der neuen Klassik ist angebrochen im Zeichen der Internationale des sozialistischen Realismus”¹.

En el ámbito teatral, este *modus operandi* de las autoridades en materia cultural tuvo una clara consecuencia: la desaparición de los repertorios de obras de actualidad, algo que lamentarían dramaturgos como Friedrich Wolf. Se representaba a los clásicos (Goethe, Schiller...) o bien piezas del llamado “realismo socialista”, aquiescente e indulgente con un sistema que muy pronto empezó a revelar sus deficiencias. Ese trato de favor que se daba al legado clásico acabó provocando una reacción inesperada entre los autores: huyeron al pasado histórico o mitológico para verbalizar cuestiones de actualidad que no habrían sido admitidas de no llevar ese ropaje. Aceptaron la consigna de reelaborar temas y obras del pasado, pero como trasunto de su presente, de suerte que el cultivo del legado clásico se convirtió en la única posibilidad de articular el pensamiento crítico, evolucionando del homenaje a la denuncia. En este sentido, Hein ha afirmado en reiteradas ocasiones: “Ich arbeite eigentlich ganz gern mit alten Stoffen... [...] ich vermute, nein, ich bin sicher, es ist der Grund, daß ich eine größere Freiheit habe. Um ein Problem von heute auf die Bühne zu bringen, kann ich eben wirklich den *Hamlet* spielen. [...] Ich brauche dafür gar keinen neuen Stoff”².

¹ FRANKE, K., *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Zürich/München: Kindler 1971, p. 67.

² HAMMER, K. (ed.), *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Berlin: Aufbau 1992, pp. 228-229.

1. El monarca redivivo

La materia artúrica nace y se desarrolla bajo el signo de la intertextualidad. Probablemente los novelistas franceses que situamos al comienzo de esta tradición literaria no hicieron sino reelaborar unos motivos ya existentes en el folklore celta de las islas Británicas o en la tradición juglaresca bretona. El desarrollo del ciclo artúrico se vertebró en diferentes fases, desde su primer estadio de oralidad, pasando por Chrétien de Troyes y Robert de Boron hasta llegar a la obra de Sir Thomas Malory, que pone el colofón a la elaboración medieval tardía de la saga. La cultura anglosajona se ha mostrado especialmente permeable a la influencia de la temática artúrica. El papel de Thomas Malory en ese desarrollo es indudable. Los nombres de Sir Walter Scott o Mark Twain son únicamente dos de los muchos ejemplos que ilustran esta tradición, nutridamente representada tanto en la literatura como en el cine.

En Alemania, las leyendas artúricas comenzaron a adaptarse en las últimas décadas del siglo XII. Hasta finales del siglo XIII se escribieron en el ámbito lingüístico alemán numerosas novelas en la estela de la narrativa cortesana francesa. En este sentido, las novelas de Chrétien tuvieron un especial protagonismo. No en vano, las obras canónicas que recuperan la figura de Arturo siguen muy de cerca el modelo francés, tanto en los contenidos como en la estructura, aunque en Alemania se percibe una cierta idealización de la figura del monarca, lo que responde a una configuración social y un pensamiento ético diferentes.

El monarca que retrata Wolfram von Eschenbach en *Parzival* (1200-1220) es un fiel reflejo de la sociedad alemana medieval, por cuanto representa un rey pacificador, que media entre poderes antagónicos... exactamente lo que necesitaba una Alemania sumida en rencillas intestinas. La novela cortesana ofrece, por lo tanto, una utopía, “un espejo que se oponía a la triste realidad de aquel entonces”³, en palabras del profesor Antonio Regales. Como es sabido, Wolfram introduce notables cambios respecto al modelo que representa Chrétien. Inventa nuevos nombres y parentescos entre los personajes⁴, manipula el original a discreción, mutilándolo en buena medida, y crea, en definitiva, una nueva obra, ni siquiera una versión libre del original de Chrétien. El reino de Arturo que nos muestra Wolfram es el trasunto del reino germánico desde el que escribe.

La épica artúrica posterior tratará de emular –a veces en clave paródica– no ya los patrones franceses, sino las obras canónicas en lengua alemana. La compilación de Ulrich Fuetrer titulada *Buch der Abenteuer*, de finales del siglo XV, representa la última revisión medieval de la temática artúrica. El rey parece descansar por fin en paz, hasta que en el siglo XVIII lo resucita el suizo Johann Jacob Bodmer, traduciendo *Parzival* y *Tristan*. El interés de estas obras es probablemente más filológico-

³ WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival* (trad. y ed. Antonio Regales). Madrid: Siruela 1999, p. 13.

⁴ El hecho de que casi todos los personajes sean miembros de una misma familia revela, en opinión de Karin G. Gürtler, la preocupación del autor por las relaciones familiares, no en el plano afectivo, sino como reflejo de la importancia de la ascendencia nobiliaria en la Edad Media (LACY, N. J. (ed.), *The New Arthurian Encyclopedia*. New York/London: Garland 1986, p. 217).

co que literario, ese mismo afán explica la abundancia de ediciones críticas de los clásicos medievales en los albores del siglo XIX, como la de Karl Lachmann (1833). Los románticos, en una nómina tan extensa que no podemos reproducir aquí, recordarán los motivos y personajes de la saga artúrica, en especial los de Parzival y el mago Merlín, así como la iconografía legendaria germana, encarnada en el *Cantar de los Nibelungos*. Este interés se avivó en el cambio de siglo merced a las óperas wagnerianas. Por otro lado, el soporte dramático que Wagner da a la leyenda abrirá una nueva y fecunda brecha. Ejemplo de ello es la prolífica obra de Eduard Stucken, quien entre 1902 y 1924 escribe siete piezas dramáticas protagonizadas por Lanzelot, Gawán, Merlín o Lanval.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la realidad reclama de forma urgente una mirada introspectiva y no una actitud escapista. Las únicas excepciones parecen ser Hermann Schwemer, que en 1948 traslada a *Parzival* a la II Guerra Mundial, y Ludwig Groos, que retoma también esta figura en *Parzival und sein Narr* (1947).

En la década de 1950-60 comienzan a percibirse atisbos de un resurgimiento de lo artúrico, empezando por la novela de Thomas Mann *Der Erwählte* (1951) o la narración de Heimito von Doderer *Das letzte Abenteuer* (1953). En una RDA inmersa por entonces en su propia construcción tuvo especial resonancia *Ein Yankee an König Artus' Hof. Die Unmöglichkeit des dritten Wegs* (1967), de Claus Hammel, una obra que reelabora el original de Mark Twain, pero desde una nueva perspectiva: Hammel trata de mostrar la necesidad de la lucha de clases, el peligro de las “medias tintas ideológicas”⁵ y el antagonismo existente entre el pueblo y sus dirigentes. Durante estos años la escritora Lily Hohenstein dejará de lado los motivos literarios de ficción, para centrarse en la figura del literato en *Ich, Wolfram von Eschenbach* (1958) y *Die Nächte in St. Wendelin: Der Lebensroman Wolframs von Eschenbach* (1969), marcando así una tendencia que seguirán también otros autores años más tarde⁶.

A lo largo de la década de los setenta hay un notable incremento en la publicación y edición de traducciones de los clásicos medievales⁷, algo sintomático de la fascinación que suscita esta época, tanto por su historia como por su literatura. Los autores germano-orientales Günter de Bruyn o Werner Heiduczek recrean a mediados de esta década la leyenda tristaniana y artúrica en *Tristan und Isolde* (1975) y *Seltsame Abenteuer des Parzival* (1974) respectivamente. Según Richard W. Kimpel, esa vuelta al pasado legendario refleja también el deseo por parte de los dos

⁵ FRANKE, K., op. cit., p. 528.

⁶ Podemos citar las obras de Peter Rühmkorf *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* (1975) o Bruno Gloger *Dieterich: Vermutungen um Gottfried von Strassburg* (1976). También la obra de Dieter Kühn *Ich Wolkenstein. Eine Biographie* (1977) y *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach* (1986), así como *Der große Sturm: ein Roman um Walther von der Vogelweide*, obra de Rudolf Henz, escrita originariamente en 1943 y reeditada nuevamente en 1989.

⁷ Buena parte de las adaptaciones de esta década están dirigidas al público infantil; es el caso de las obras del alemán Auguste Lechner: *Parzival* (1970), *König Artus* (1985) e *Iwein* (1988), del suizo Max Frisch: *Wilhelm Tell für die Schule* (1971) o de la austriaca Käthe Recheis *König Arthur und Die Ritter der Tafelrunde* (1974), basado en la obra de Malory. Dentro de las adaptaciones al público infantil podemos incluir además el *Hörspiel* de Kurt Vethake *König Arthur* (1975).

Estados alemanes de entroncar con la tradición y la propia identidad cultural, como decíamos al comienzo: “Emphasis on the German cultural heritage by both the East and West German states since the 1970s has led to an increase in editions, translations, and adaptations of German medieval Arthurian works”⁸.

Pero aunque se trate de un fenómeno perceptible en las dos Alemanias, la recepción y producción de literatura artúrica adquiere matices distintos en cada uno de los dos Estados. Como señala Kimpel, “adapters of medieval romances in the German Democratic Republic are often accused of making ideological changes to render their versions more ‘socialistically’ relevant”⁹. Esta reinterpretación de la herencia literaria en función de la ideología socialista se convertirá tras la caída del muro en un arma arrojadiza que amenazaría con invalidar de forma indiscriminada la producción poética en suelo germano-oriental ante la sospecha de una supuesta servidumbre política.

En la década de los ochenta, hemos de destacar una obra por encima de cualquier otra: *Merlin oder Das wüste Land* (1981), de Tankred Dorso. El autor rinde homenaje en el título a otra obra clave de la literatura artúrica del siglo XX, *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Se trata de una alegoría pesimista, escrita con grandes dosis de ironía y humor, que contribuye en buena medida a desbaratar hasta los aspectos más míticos o mitológicos de esta tradición, mostrando el ascenso y posterior decadencia de la corte artúrica.

Otros autores que durante esta década recrean la leyenda de Arturo y sus caballeros son: Inca Petra Künkel, *auf der reise nach avalun* (1982) y Frido Mann, nieto de Thomas Mann, que se decanta por lo autobiográfico en *Professor Parsifal: Autobiographischer Roman* (1985). Friedl Hofbauer es autor por su parte de *Die Insel der weisen Magier: Ein Merlin-Roman* (1987). En ese mismo año aparece también publicada *Parzival*, de Tankred Dorst. Ese será también el protagonista que escoge el austríaco Peter Handke para *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989). En 1993, el suizo Adolf Muschg escribe *Der rote Ritter*, una trilogía sobre el *Parzival* de Wolfram. La nómina de autores en lengua alemana que escriben sobre la corte artúrica podría prolongarse *ad libitum*, aquí tan sólo queremos dejar constancia de que el fenómeno que en su día representó la pieza de Christoph Hein *Die Ritter der Tafelrunde* no fue, ni mucho menos, aislado. Nos centraremos a continuación en esta obra.

2. *Die Ritter der Tafelrunde*, de Christoph Hein

Christoph Hein acomete con *Die Ritter der Tafelrunde* “[das] kritische Weiterführen einer Legende”¹⁰ y se inserta en una larga tradición que nos remonta, como hemos visto, a la Edad Media. Su título rememora el de la pieza escrita por Jean

⁸ LACY, N. J. (ed.), op. cit., p. 225.

⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁰ HAMMER, K. (ed.), op. cit., p. 38.

Cocteau en 1948, pero ahí es también donde terminan los paralelismos entre ambas. Por actitud, sin embargo, la obra de Hein enlazaría con *La muerte de Arturo*, de la *Vulgata artúrica* (1215-1230/40), una crónica de la decadencia del reino artúrico¹¹. Hein retrata un ambiente idéntico: el presentimiento de una crisis final, los prolegómenos de una ruptura con un determinado orden, el advenimiento de un nuevo sistema. Los caballeros no son ya jóvenes aguerridos, dispuestos a dejarlo todo y partir en una eterna *queste* del Grial. El reino de Arturo sufre una fisura que prelude su definitivo hundimiento: la modernidad. Kunneware, joven e idealista, lo describe en los siguientes términos: “[...] jetzt ist es ein reines Totenhaus. Alle reden nur von der Vergangenheit und sprechen über tote Helden. [...] Ich habe das Gefühl, ich verwelke, ohne je geblüht zu haben”¹².

Die Ritter der Tafelrunde, una comedia de factura bastante convencional en lo formal, se estrenó en el año 1989, pero según afirmaciones de su autor, llevaba ya años planeando su escritura, que concluyó entre los años 1985-86. Este detalle es relevante por cuanto la crítica censuró la publicación de esta pieza por oportunista.

Su estreno estuvo rodeado de polémica. De todos es sabido que en la RDA el teatro, por su potencial de propaganda ideológica, estaba muy directamente controlado por las autoridades. La recepción colectiva hacía temer el estallido de focos opositores. Sin embargo, más que servir como una plataforma revolucionaria, el teatro asumió una función terapéutica, como válvula de escape del pensamiento disidente. Las autoridades se mostraron abiertamente contrarias a conceder el permiso para el estreno de la pieza en Dresde. Temían que se interpretara la figura de Arturo y su caballescama camarilla como metáfora del *Politbüro*. El efecto conseguido fue exactamente el contrario. Ante esta situación, la compañía empezó a “ensayar” públicamente, y los medios de comunicación occidentales se hicieron eco de la obra. Se estrenó la pieza finalmente el 12 de abril de 1989: habían transcurrido seis meses desde que Hein la entregara al teatro. No se permitió que se representase más que una vez más (el día 21 de abril), pero en agosto de 1989, poco antes de la celebración del 40º aniversario de la fundación del Estado, el teatro la puso en escena.

La obra fue inexorablemente recibida en clave política, marginando lo intrínsecamente artístico. Mientras que el órgano central de la RDA destacaba la vertiente dramática de la pieza, los críticos más contestatarios, muchos de ellos occidentales, identificaron su contenido con los últimos estertores del régimen, y en otros países se tendió a percibir en la obra valores de rango universal, sin establecer una correspondencia exacta con los procesos políticos vividos en Alemania en 1989.

Lejos de ser ventajosa, la coincidencia de la publicación con la desaparición de la RDA limitó la lectura de esta pieza, anulando toda su ambigüedad y capacidad de trascender al tiempo. Esa interpretación miope resta un valor esencial a la obra, su

¹¹ En opinión de Victoria Cirlot, el motivo de la muerte de Arturo tiene una clara significación: el fin de la sociedad feudal, motivado por la desmesura y por todos los vicios que de alguna manera se asociaban a una aristocracia corrupta (CIRLOT, V., *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos 1987, pp. 117, 119).

¹² HEIN, CH., *Die Ritter der Tafelrunde*. Berlin/Weimar: Aufbau 1990, p. 179.

atemporalidad, que es también lo que la vincula a la tradición artúrica anterior: “Ein Blick in die Vergangenheit [...] als Blick in die Gegenwart”, como apunta Hartmut Krug¹³.

Tal vez debería respetarse la ambigüedad que alberga esta obra, su capacidad de hablar al lector presente desde cualquier época. Por otro lado, el autor reclama esa polifonía como derecho propio. Su renuencia a ser etiquetado en uno u otro sentido es en realidad un grito a favor de la autonomía de la literatura. Como afirma Ralf Hammertaler se trata, sí, de obras sobre la RDA, pero a la vez abren un amplio abanico de interpretaciones¹⁴. En este sentido, no podemos olvidar tampoco que fue precisamente esa falta de radicación topográfica la que abrió a Hein las puertas del público occidental con su primer éxito editorial, *Drachenblut*, crónica del malestar de la civilización actual, extrapolable, según argumentó la crítica unánimemente, a cualquier punto del globo.

Llama la atención la reseña firmada por Werner Wunderlich, quien encuadra la obra de Hein en una tendencia literaria de dimensión europea de vuelta al pasado idílico e idealizado, si bien señala claras diferencias entre la variante anglosajona, con resonancias pseudo-nacionalistas, y la germánica, caracterizada por un mayor grado de abstracción: “Der Mythos von Tafelrunde und Gralssuche wird vielmehr zur umfassenden zivilisationsgeschichtlichen Metapher für das Scheitern von Utopien und für die historische Absage an die Machbarkeit von Frieden, Freiheit und Fortschritt”¹⁵.

En la actualidad, con la distancia que da el paso de casi veinte años, podemos valorar las obras literarias de la RDA con una cierta independencia del contexto histórico-político en el que surgieron, rompiendo con una postura que señalábamos más arriba y que apunta hacia una invalidación de la producción poética por razones ajenas a la literatura misma. Terrance Albrecht ha denunciado esta circunstancia:

Nicht die literarischen Texte für sich genommen stehen im Vordergrund der Betrachtungen, sondern fast ausschließlich die politischen Bedingungen des gesellschaftlichen Umfeldes, aus dem diese Literatur stammt. [...] Seit der politischen Wende konzentriert sich die bundesdeutsche Literaturkritik auf die Frage, inwieweit DDR-Autoren und ihre Literatur Zeichen der Anpassung oder des Widerstands gegen das politische Regime in der DDR zu DDR-Zeiten erkennen lassen haben. [...] Die Frage nach der ästhetischen Bedeutung dieser Literatur scheint nach wie vor durch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen beantwortet.¹⁶

¹³ KRUG, H., “Ritter von der traurigen Gestalt”, *Theater heute* 7 (1989), 23-26, aquí 25.

¹⁴ HASCHE CH. / SCHÖLLING, T. / FIEBACH, J., *Das Theater in der DDR. Chronik und Positionen*. Berlin: Henschel Verlag, 1994, pp. 232-233.

¹⁵ WUNDERLICH, W., “«Zu viel durcheinander hier...» Geschichten und Gestalten des Mittelalters in literarischen Neuerscheinungen 1989”, *Neue Zürcher Zeitung* (7-3- 1990).

¹⁶ ALBRECHT, T., *Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins*. Frankfurt/Main et al.: Peter Lang 2000, pp. 8, 9.

Más allá de lo concerniente a la polémica recepción de esta obra, nos interesan determinados aspectos que, si bien nos parecen modernos y actuales, están ya presentes en las primeras manifestaciones de la novela cortesana. Trataremos algunos de ellos a continuación.

En lo formal, hay una constante en la narrativa artúrica que se mantiene también en el drama de Hein, como es la indefinición temporal, la imposibilidad de identificar la corte de Arturo con un lugar o una época concretos. Gracias a ella el lector puede extrapolar la acción a su propio presente, de modo que coexisten dos planos superpuestos: el de la ficción inmanente a la obra y el del realismo con que se recibe. Es más que probable que en la Edad Media el lector percibiera paralelismos entre las hazañas narradas y los hechos históricos. Según Elisabeth Brewer y Beverly Taylor, ese potencial de identificación es inherente a toda la saga artúrica, y no haría sino reforzar aún más la pertenencia del drama de Hein a una tradición instituida:

The story of Arthur has been told again and again and has continued to capture the imagination for well over two thousand years [...]. Each age in which the stories have been told and re-told has found in them the means of expressing something of its own attitudes, ideals and anxieties, and this is a true of the nineteenth and twentieth centuries [...] as of the Middle Ages.¹⁷

El medievalista Martín de Riquer no duda que la novela cortesana se ofrecía en sus orígenes como “historia”, no como invención y que el público creería a pies juntillas que los personajes retratados existieron realmente en un pasado remoto¹⁸. Historiografía y leyenda son durante la Edad Media prácticamente inseparables.

Otro rasgo en común es la presencia de anacronismos: la narrativa cortesana traslada sin ningún pudor acción y personajes del siglo V a la estética e ideología de los siglos XII y XIII. La obra de Hein tampoco escatima en el recurso a vocablos, elementos o cuestiones actuales. La reina Ginebra, por ejemplo, no consigue dejar de fumar, Jeschute no soporta tener que dormir “neben einer Schnapsleiche”¹⁹, su marido Orilus, y por último, Parzival, Kunneware y Mordret editan una revista opositora... ¿con una imprenta que no se había inventado aún?

Entre los motivos que revisa la comedia de Hein está sin duda el de la *queste*: el grial concebido como utopía y su inexistencia como orfandad ideológica y espiritual. El grial, o la creencia en el grial, da sentido a la existencia de los personajes. La vuelta de Lancelot a la corte pone fin a la utopía, como afirma Jeschute: “Ich ahnte immer, daß sie gar nicht vorhanden ist, aber da ihr unerschütterlich an dieser kleinen, unsichtbaren Insel festhieltet, hatte ich etwas Hoffnung. [...] Euer Glaube war wichtig für mich”²⁰.

¹⁷ BREWER, E. / TAYLOR, B., *The Return of King Arthur. British and American Arthurian Literature since 1800*. Cambridge: D. S. Brewer 1983, p. 1.

¹⁸ RIQUER, M.D., *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Madrid: Siruela 1989, p. 117.

¹⁹ HEIN, CH., op. cit., p. 187.

²⁰ *Ibid*, p. 178.

Obviamente, se conserva también el motivo de la Tabla redonda, presente en la saga artúrica desde que en 1155 lo introdujera Wace en su *Roman de Brut*. Su rasgo más patente en la versión de Hein es el deterioro, sintomático del clima de crisis que impera a lo largo de la obra. Cuando Mordret confiesa a Arturo su propósito de llevar la mesa a un museo a fin de dejar “espacio para respirar”, podemos entender que el relevo de poderes (también generacional) no pasa por la liquidación de lo anterior, sino por el recuerdo histórico... una memoria a la que apela Hein en muchos de sus escritos, y que no es sino su propio credo personal.