

Modelos y figuras de la época de resistencia

Durante la década de los setenta, la obra de Müller fue leída y representada como la obra del gran dramaturgo contemporáneo. Durante la década de los ochenta, se convirtió en la de un maestro. Hoy, es la de un clásico. Heiner Müller no es ya nuestro contemporáneo en mayor medida que otros clásicos de nuestro siglo, y, aunque su obra nos ofrezca aún infinidad de estímulos para la invención de nuevas respuestas, las formas que nos propone pertenecen a otra época.

Habría que enfrentarse a la producción de Müller con la misma distancia con la que Susan Sontag presenta sus ensayos de los años sesenta, consciente de que ese mundo en que escribió sobre un arte marcado por la utopía, la decisión y la beligerancia "ya no existe", pero sin caer por ello en la tentación de pensar que la convicción de treinta años atrás ("que nos encontrábamos en el umbral de una transformación real de la cultura y de la sociedad") fue meramente ilusoria.¹

La obra de Müller no comparte la insolencia de los *revolucionarios* neoyorkinos: está compuesta desde el otro lado del muro, bajo la "presión de la experiencia" de quienes apostaron por la revolución y se vieron obligados a resistir sus consecuencias, con la misma pasión que tuvieron que resistir el empuje de ese otro mundo que acabó por saltar las barreras y venirseles encima. El mundo en que Müller escribió ya no existe, pero su inexistencia no invalida su obra, la convierte en clásica, con toda la vigencia y la capacidad subversiva de las obras clásicas.

El clasicismo de Müller no tiene tanto que ver con el de Brecht como con el de Jarry, Maiakovsky, Artaud y Genet. Frente a la voluntad constructiva del primero (que sí quería ser un clásico), Müller apostó por la conmoción, por la fragmentariedad, por la destrucción. Y frente al esfuerzo sistematizador de *El pequeño organon*, Müller formuló su pensamiento en entrevistas que más tarde fue publicando con el título de *Errores reunidos*. Sin embargo, el propio Müller recuerda que en la teoría de Brecht, lo más perdurable son los errores.

Consciente de "la emigración de Brecht" hacia lo clásico, Müller evitó dejarse llevar por él, y comprendió que la mejor forma de respetar al maestro era traicionarlo. Rompiendo la serenidad de su producción en el exilio, recuperando su producción más radical, más fragmentaria, indagando en los errores, Müller subvirtió la herencia brechtiana en un intento por salvar su obra de un clasicismo

¹ Susan Sontag, "Treinta años después...", (introducción a:) *Contra la interpretación* (Madrid, Alfaguara, 1996), p. 15.



estéril, al tiempo que, subrayando dramáticamente las contradicciones del socialismo real vigente en la RDA, buscó recuperar la dimensión más utópica del pensamiento socialista.

Revolución vs Resistencia: Müller y Brecht

En 1966, coincidiendo con su expulsión de la Asociación de Escritores de la RDA y con un momento de recrudescimiento de la política cultural prosoviética, Müller inicia con *Filoctetes* su revisión de las obras didácticas brechtianas. Lo que a Müller le interesa de ellas es la componente utópica de la forma misma y su condición de material *de uso* (obras destinadas a ser representadas por no profesionales, con participación del público y con un fin instrumental-pedagógico). Pero también constituyen el lugar privilegiado desde donde investigar la vigencia del instrumento que Brecht utilizó para construirlas: la dialéctica.

Que la actitud de Müller en el uso de la obra didáctica tiene mucho de irónico lo advertimos en cuanto comenzamos a leer la primera de ellas: "Nada van a aprender de nosotros útil para la vida", dice el intérprete de Filoctetes disfrazado de payaso.² Y al concluir la lectura de *El Horacio*, advertiremos que el instrumento básico no sólo para la construcción de las piezas didácticas, sino también, sobre todo, para la construcción de la teoría del materialismo dialéctico, que justifica el sistema socialista, ha dejado de funcionar. He aquí el resumen de la fábula: un Horacio y un Curiaceo luchan en representación de sus pueblos. El Horacio vence y mata al Curiaceo, prometido de su hermana. Pero con la misma espada mata también a su hermana, que reniega de Roma por la muerte de su amado. El asesinato de su hermana no tiene justificación, por lo que se plantea el dilema: honrar al vencedor o condenar al asesino. La crueldad que le hizo héroe es la misma crueldad que le hizo asesino. "Y a quien ahora su hermana lloraba, / clavó la espada aún caliente por la sangre del llorado / en el pecho de la que lloraba / [...] / El ha vencido. Roma / Domina sobre Alba. / Y de entre los romanos otro replicó: / El ha matado a su hermana. / Y los romanos gritaron con voces encontradas / Honrad al vencedor / Juzgad al asesino."³ ¿Cabe alguna solución de síntesis? Incapaces de superar el nivel de la contradicción, los romanos optan por olvidar la dialéctica: primero le honran, después le matan.

Pero la más clara confrontación de Müller con las piezas didácticas tiene lugar en *Mauser*, concebida casi como respuesta directa a uno de los más interesantes textos de Brecht: *La medida*. El desarrollo de esta obra es el siguiente: cuatro agitadores intentan preparar la revolución en China. Para ello deben transmitir la enseñanza, sin compasión, sin descubrirse, sin precipitación. El Joven Camarada se deja llevar por el sentimiento y por la impaciencia y, al ayudar al particular, pone en

² H. Müller, *Philoktet*, en *Mauser* (Berlín, Rotbuch Verlag, 1978), p. 7.

³ H. Müller, *El Horacio*, trad. de Maurici Farré, en *Pausa*, nº 9-10, diciembre 1991, Barcelona, p. 93-94.



peligro la revolución y en consecuencia el bien de la colectividad. Es condenado a muerte y debe aceptar su muerte, debe aceptar el 'acuerdo'. El 'acuerdo' implica reconocer que la personalidad debe retraerse a lo privado y que lo público debe estar regido por la racionalidad.

En el planteamiento brechtiano, la muerte del Joven Camarada estaba justificada en tanto lo que se representaba no era la muerte de una persona, de un ser físico y concreto, sino de un modelo gestual, interpretado sucesivamente por diversos actores. El sujeto era reducido así a una unidad de acción, sobre la que se podía aplicar un juicio imparcial. Esto es lo que Heiner Müller pone en cuestión: la capacidad del individuo para abdicar de su personalidad y asumir la máscara, la posibilidad de cumplir sin contradicciones la orden del director de la casa del partido (que recuerda a los agitadores que en su peregrinaje deben olvidar sus nombres, sus madres, y como 'hojas en blanco' servir para que sobre ellos la 'revolución' escriba las indicaciones oportunas para quienes deben llevarla a cabo)⁴, la superación de las contradicciones que constituyen la vida de un hombre, el entrenamiento en la disciplina dialéctica y la abstracción de la idea misma de 'hombre' que el marxismo debe practicar para hacer posible su historia. Contra todo esto todo esto escribe Müller su tercera obra didáctica, *Mauser*.

Un trabajador de la revolución, a quien el partido había encargado matar a los enemigos de la revolución, acaba perdiendo la consciencia de su trabajo y mata sin el mandato del mismo, por lo que el partido le condena a muerte y solicita su acuerdo. Pero el trabajador de la muerte se niega a ello y asegura que antes bien se agarrará con todas sus fuerzas a la tierra para no abandonar la vida. En la obra se evidencia, por una parte, la contradicción del partido en el tratamiento del hombre, que obliga a un desgarramiento extremo: si el objetivo de la revolución es conseguir la realización plena de todos los hombres en cuanto hombres, el camino que conduce a ese estado, el del trabajo revolucionario, exige la anulación de toda humanidad; el hombre que entra al servicio de la revolución se convierte en instrumento y sus víctimas en meros enemigos. La conversión del hombre en instrumento es ya una especie de muerte, que antecede a la segunda. Se formula entonces una primera duda: "Para qué matar y para qué morir / si el precio de la revolución es la revolución / y los que van a ser liberados el precio de la libertad."⁵ Y a esta duda se añade una segunda: ¿qué ocurrirá cuando el trabajo acabe? El partido no tiene en cuenta que el trabajador, cuando mataba, veía frente a sí "un algo compuesto de carne sangre y otras materias, que nada sabía de culpas o inocencias, ni de nombres, ni de si era o no un enemigo."⁶ ¿Cómo puede el partido pedir al hombre que niegue esa memoria una vez finalizada su misión? ¿Cómo puede el partido conseguir que el hombre deje de verse a sí mismo como instrumento,

⁴ B. Brecht, *La Medida*, en *Teatro Completo 4*, trad. de Miguel Sáenz (Madrid, Alianza, 1990), pp 15-16.

⁵ H. Müller, *Mauser*, ed. cit., 59.

⁶ *Idem.*, p. 64.



olvide aquello que le *ha sido escrito en el cuerpo* y se comporte de acuerdo a una moral *anterior a dicha escritura*? La razón de la revolución está por encima de los cuerpos, para la razón de la revolución una muerte no es más que un número entre miles de muertes; para el trabajador de la revolución, su muerte es un acontecimiento físico intransferible: "No quiero morir. Me arrojo al suelo. Me agarro a la tierra con todas mis fuerzas. Me aferro con todas las fuerzas de mis dientes a la tierra, que no quiero abandonar. Grito." ⁷

Contra la forma

La resistencia del individuo al acuerdo, la negación a renunciar a su ser físico, a su memoria corporal constituyen uno de los síntomas que anuncian la caducidad del proyecto revolucionario. Müller denuncia la invalidez de un pensamiento transformador que no tenga en cuenta la pasión, que no indague el funcionamiento caótico del ser orgánico. En una reacción radical contra el racionalismo y la serenidad brechtiana, Müller se alía a las tendencias informalistas, que consideran la limitación formal como un atentado contra el fluir anárquico de la vida. Y frente a la ordenación dialéctica de los acontecimientos, que permitía una visión panorámica de la historia y una resolución dramática de los conflictos, Müller decide apostar por el caos y por la fragmentariedad, en la que cree descubrir un nuevo espacio para la utopía. ⁸

Müller abandona la estrategia de la serenidad y se desplaza a la de la conmoción: recupera la idea de Artaud del teatro como peste y la idea de Genet del teatro como enfermedad: "Encuentro aburrido establecerse en un mundo posible". ⁹ Su objetivo a partir de ahora será la destrucción. Müller rescata a Fatzer, el modelo más completo de egoísta creado por Brecht (a pesar de la fragmentariedad del texto) y reescribe la célebre frase del personaje cuando al inicio de la obra sale del tanque y deserta: "Me cago en el orden del mundo". Ahora, el encontrarse a uno u otro lado del muro pasa a ser algo secundario, porque no hay un solo muro. Es más, la mejor manera de destruir el muro es crear una infinidad de muros: la fragmentación de la experiencia acaba con el dualismo.

La fascinación por la destrucción y el caos, la voluntad de indagar en la zona de sombra (en los "fosos" artaudianos) y la necesidad de reencontrar formas dramáticas no basadas en la dialéctica provocan un desplazamiento de la mirada de Brecht a Shakespeare. Müller, que había explorado los juegos de la claridad y la contradicción, se sumerge en el dinamismo vertiginoso y cruel del drama

⁷Idem, p. 68.

⁸"Creo que Genet lo ha definido de un modo certero: lo único que la obra de arte es capaz de hacer, <. Y ese anhelo es revolucionario". Heiner Müller, "Alemania continúa representado Los Nibelungos" (entrevista con Urs Jenny y Hellmuth Karasek), en *Debats*, (Valencia, junio 1989), p. 135.

⁹H. Müller, "*Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben*" (una conversación con Horst Laube (1980), en (*Gesammelte Irrtümer I* (Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986) p. 57..



isabelino, y encuentra el crueldad de Macbeth, el sadismo de Macduff, la insolencia de las brujas que cabalgan sobre el monarca como si fuera un macho cabrío, pero también a ese ingenuo campesino que, sobrepasado por los acontecimientos exclama: "El mundo va demasiado rápido para mi pobre cabeza", y a continuación toma una cuerda y se suicida.¹⁰

El suicidio del campesino (un pasaje que aparecerá nuevamente citado en *Máquinahamlet*) es subrayado por Müller, porque muestra la capacidad subversiva de una imagen a la que el espectador no puede dar forma. El propósito subversivo y la negación a seguir utilizando la dialéctica como principio destructivo conducen a la negación de la forma dramática misma: "La carencia de ayer es la virtud de hoy: la fragmentación de un acontecimiento acentúa su carácter procesual, impide la desaparición de la producción, el empaquetado, convierte el reflejo en campo de búsqueda, en el que el público puede actuar como coproductor. Yo no creo que una historia tenga 'pies y manos' (la fábula en sentido clásico), con los que la realidad aún concuerde."¹¹

La multiplicación de las perspectivas y la simultaneidad de diversos planos cronológicos y narrativos en *Muerte de Germania en Berlín* (1971) o la crónica de la construcción revolucionaria desde la experiencia concreta de su lucha por la emancipación sexual en *Cemento* (1972) son una muestra de las primeras tentativas de Müller por fragmentar la forma dramática para dar cabida a la complejidad de la historia entendida como suma de particularidades sólo parcialmente representables, como manifestación y objetivación de impulsos de origen oscuro, como puesta en común de la confusión que guía el curso de los acontecimientos.

En la destrucción del drama coinciden los dos grandes dramaturgos de la postguerra: Beckett y Müller. El primero tensa la obra dramática hacia la palabrería, hacia el monólogo, hacia la acción y el gesto, y la reduce mediante un proceso de eliminación que tiende al silencio. Müller sustituye la dialéctica por la acumulación, la asociación y el 'collage' e inicia un proceso de reducción que le llevará hasta las formas dramáticas comprimidas de su última época. La destrucción de la forma dramática es el primer gesto de una resistencia activa contra una sociedad empeñada en "el mantenimiento privado o público de los límites".¹²

Pero la destrucción no afecta solamente al drama sino también a la forma teatral en su conjunto. "El teatro, tal como está concebido por la tradición institucional, se ha convertido en un mausoleo para la literatura en vez de un laboratorio para la fantasía social, en un medio de

¹⁰ H. Müller, *Macbeth*, en *Shakespeare Factory I* (Berlín, Rotbuch, 1985), p. 235. Müller cita esta misma frase en *Hamletmaschine*.

¹¹ H. Müller, "Ein Brief", en *Material*, Steidl, Göttingen, 1989, p. 38.

¹² "Si la función del drama es restituir la sociedad a sus límites, es natural que provoque entonces al mismo tiempo a todas las fuerzas restauradoras que quieren a toda costa mantener los límites. No tienen por qué ser la policía o el Estado. La mayoría de la gente viven del mantenimiento privado o público de los límites." H. Müller, *"Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben"*, ed. cit., p. 59-60.

conservación para situaciones ya vividas en vez de instrumento de avance".¹³ En ese rechazo del teatro-museo Müller coincide con Kantor, quien también se resiste a concebir el arte escénico como ilustración de la obra literaria y exige un teatro concreto, entendido como fabricación de una realidad nueva, suficientemente próxima a la vida como para que en el momento más inesperado pueda pasar algo en lo que se pueda creer sin reservas. Kantor recurrió al happening y la plástica para plantear su resistencia al teatro-mausoleo. Müller recurrió a la propia literatura.

En los límites de la modernidad: Müller y Kantor

Máquinahamlet (1977) constituye el centro de la producción de Müller, el lugar donde se dan cita las tensiones reconocidas en su fase destructiva: el conflicto individuo-Estado propio de las obras didácticas, replanteado bajo la duda hamletiana e incorporado por el actor/autor-máquina; la confrontación con el mundo pasional shakespereano; la descomposición de la forma dramática; el desvelamiento de la falsedad del teatro dramático. Pero también es el lugar donde más claramente se presenta la posición intermedia de Müller entre dos mundos que son al mismo tiempo dos épocas. El actor-máquina que en el cuarto acto de *Máquinahamlet* incorpora simultáneamente al policía y al manifestante y que poco después cruza el muro que separa la realidad socialista de la capitalista, es una imagen especular del propio autor, quien, embargado por la duda hamletiana, se mantiene en la tensión que separa lo moderno de lo postmoderno, tensión en la que nuevamente coincide con Kantor.

A Kantor y a Müller les emparenta esa actitud utópico-destructiva, típicamente vanguardista, que les anima a apostar por un tabula-rasa, una redefinición de los principios escénicos o dramáticos, y que se enmarca en una concepción del arte como búsqueda de respuestas conflictivas frente a la propia época, surgidas de la negación de lo anterior y que aspiran a convertirse en instrumentos de subversión. En el caso de Kantor, dicha actitud se explicita en sucesivos manifiestos y declaraciones programáticas. En el caso de Müller, la propia producción sirve de manifiesto, y muy especialmente *Máquinahamlet*.

Sin embargo, la voluntad modernista se halla compensada por una serie de elementos que apuntan a su disolución y generan por tanto esa tensión (presión) reconocible en la obra de ambos. El primer elemento reconocible es la apropiación de materiales ajenos, objeto de juego y transformaciones: si Kantor recurre a Witkiewicz y convierte su obra en un objeto escénico autónomo, Müller parte de Shakespeare (y más tarde de Anna Seghers, de Laclós, Alexander Beck, Gregor Samsa y Kleist) para componer su artefacto dramático. A la apropiación se añade la cita, en *Maquinahamlet* de autores muy diversos, incluyendo a Shakespeare y al propio Müller.

¹³ H. Müller, "Ein Brief", ed. cit. p. 39.



La obra se construye mediante un procedimiento de acumulación de materiales de muy diversa naturaleza: material ficticio apropiado, material histórico, recuerdos, asociaciones, citas (literarias, musicales, de los mass media)... El procedimiento acumulativo-asociativo es similar al empleado por los creadores del otro lado del muro (entre ellos el propio Wilson), y responde a la aplicación de lo que Benjamin denominó 'percepción distraída'.¹⁴ Pero hay un elemento que diferencia el tratamiento de la acumulación: es la *presión* a la que tanto Kantor como Müller someten sus materiales, una presión que impide a estos mantener su autonomía y los transforma, sin intervenir internamente sobre ellos, en partes de una nueva unidad comprimida.

La clave de esta comprensión es la composición de la obra en el espacio de la memoria. La memoria individual suplanta a la historia y tal suplantación implica tanto la anulación de un criterio de selección racional del pasado, como la ordenación del mismo en su progresar dialéctico. La superposición de diversos planos espacio-temporales, la aparición de objetos y recuerdos no necesarios para la reconstrucción lógica de la acción, y la repetición son algunas de las consecuencias de dicha suplantación. Justificada en el espacio de la memoria, la repetición, tal como la encontramos en los espectáculos de Kantor, o en *Máquinahamlet*, tiene un matiz diverso a la que encontramos en el trabajo de coreógrafo/as y músico/as próximos al minimalismo, aunque surja tal vez de una similar necesidad creativa.

La repetición es también uno de los puntos de partida temáticos de *Máquinahamlet*: la obra se construye desde la memoria del actor (autor) condenado a repetir las experiencias (palabras) del personaje shakespereano. Este juego permite a Müller justificar la superposición de los diversos planos de ficción que se dan cita en el texto: el dramático (*Hamlet*), el teatral (pensamiento del actor-máquina), el histórico (pensamiento del actor-ciudadano), el literario (pensamiento del propio autor), etc. Pero Müller no se limita a la superposición de los planos, sino que juega a provocar la interpenetración o al menos la transparencia de los mismos, con la intención de crear una zona de ambigüedad que obligue al espectador a decidir sobre la ficción de lo que está contemplando (leyendo). Algo similar busca Kantor, de forma muy relevante en *La clase muerta*, cuando él mismo presente en el escenario, detiene la acción, corrige la posición de los actores y por un momento hace perder al público la conciencia de la barrera entre lo ficticio y lo real: ¿el actor?, ¿el recuerdo que representa?, ¿el director-memoria? Se crea así un espacio irónico, en el que Müller y Kantor se incluyen como autores y se niegan a sí mismos: Müller de forma explícita haciendo destruir su propia fotografía, y Kantor resignándose a la contemplación silenciosa de su propia obra. Este gesto de autonegación (paralelo al practicado por Borges y Auster en sus respectivas recuperaciones de Cervantes) distancia considerablemente a ambos de las provocaciones o autoafirmaciones de los

¹⁴ Cfr. Vattimo, *El fin de la modernidad* (Barcelona, Gedisa, 1986), p 54ss.



autores *modernos* (entre ellos, Bertolt Brecht), e inscriben su propuesta en una época de disolución avanzada de la realidad por parte de los medios de masa.¹⁵

El espectador de Kantor y el lector de Müller quedan (quedaban) conmocionados. No hay una respuesta inmediata, porque tampoco hay una comprensión inmediata. La obra exige del espectador una respuesta individual y subjetiva. Ya no se presenta como un estímulo a la acción, sino como una llamada al ejercicio de la memoria. Y la memoria es uno de los instrumentos más preciosos para mantener viva la resistencia del individuo frente al proceso de fragmentación de la experiencia que lo convierte en objeto.¹⁶ Cuando el actor-Hamlet vuelve a su máscara y acepta la alienación, Ofelia-Electra asume desde la inmovilidad forzada el testigo de la venganza, su memoria es el arma con que nos amenaza: "Abajo la felicidad de la sumisión. Vivan el odio, el desprecio, la rebelión, la muerte. cuando avance por vuestras alcobas con cuchillos de carnicero sabréis la verdad."

Figuras de la resistencia

Frente a la mujer presentada como objeto de deseo, como lugar de comprensión, como madre, característica del realismo dialéctico brechtiano, Müller concibe a la mujer como lugar de la corporalidad, de la energía natural, de la rebelión, del dolor físico, del odio. La mujer es la imagen en la que se sitúa la esperanza, una vez que el sujeto histórico masculino, heredero del discurso revolucionario, ha descubierto su impotencia (¿cobardía?). En tanto el actor-máquina, reencarnación del trabajador de la revolución (*Mauser*), decide perderse en el juego de las transparencias, Müller cede a la mujer el protagonismo en la historia (no dialéctica). Sin embargo, tal cesión no es completa, y también en este punto nos encontramos en una zona de tensión: Müller no tematiza en sus obras el problema de la diferencia femenina, sino que sitúa su reflexión sobre la emancipación y *las diferencias* en el espacio corporal y discursivo de la mujer, a la que no le da realmente la palabra, sino a la que más bien presenta como soporte de la fantasía masculina asociada a su imagen.¹⁷

En cuanto imagen de la corporalidad y la rebelión, la mujer (Ofelia / Electra / Medea) es también representación de "sensualidad de la revolución en el tercer mundo".¹⁸ De ahí que los discursos de las mujeres müllerianas tengan tanto parentesco con el discurso del negro Sasportas en *La misión* (donde una vez más encontramos el tema del teatro dentro del teatro y el recurso a la memoria

¹⁵ Müller reflexiona sobre el tema de la 'simulación' y la sustitución de la realidad por la imagen y del hombre por el ordenador en "Ich glaube an Whisky", en *Gesammelte Irrtümer 2* (Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1990), p. 163.

¹⁶ Cfr. Leo Löwenthal, "Caliban's Erbe", en *Schriften*, vol. 5 (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987), pp. 228-230.

¹⁷ Cfr. Genia Schulz, "Aaschied von Morgen. Zu den Frauengestalten im Werk Heiner Müllers", en *Text + Kritik*, n° 73 (München, Enero, 1982), pp. 58-70.

¹⁸ H. Müller, *Gesammelte Irrtümer 1*, ed. cit. p. 86.



como instrumento de resistencia: el subtítulo de la obra es "Recuerdo de una revolución"): "Se acabó el teatro de la revolución blanca. Te condenamos a muerte, Víctor Debuissou. Porque tu piel es blanca. Porque tus pensamientos son blancos debajo de tu piel blanca [...] Lo jodido con vosotros es que no podéis morir. Por eso lo matáis todo a vuestro alrededor. Para vuestras muertas ordenaciones en las que no tiene cabida la embriaguez. Para vuestras revoluciones sin sexo."¹⁹ Müller asocia y comprime también temáticamente la 'rebelión' y el 'sexo', y recupera la idea más radical de revuelta formulada por Artaud ("Rechazo y Violencia / Violencia y Rechazo"): una especie de embriaguez, un "extravío de los sentidos", una desmoralización de las apariencias.²⁰

El sujeto de la rebelión nunca es el sujeto masculino. A lo máximo que éste puede llegar es al travestismo. El travestismo de Hamlet en el "Scherzo" es más bien una penitencia que una liberación: "Lo que mataste, tendrás que amar". El asesino de la inocencia debe pasar por la experiencia carnal de la prostitución. Sin embargo, Hamlet no lo resiste y rápidamente se desprende de los ropajes de Ofelia. Müller es consciente de que, por más que se empeñe, el sujeto formado en el racionalismo y en la palabra será incapaz de asumir realmente la rebelión del cuerpo, que por más que lo intente el hombre nunca podrá comprender lo que se esconde tras la imagen femenina, que por grande que sea la vergüenza del blanco, nunca podrá ponerse en la piel del otro. Sólo cabe cederle la palabra. ¿En qué plano de ficción?

"Cuando los vivos no puedan seguir luchando, lucharán los muertos [...] La rebelión de los muertos será la guerra de los paisajes, nuestras armas los bosques, montaña, mar, desierto."²¹ Müller se adelanta a la amenaza *del otro lado* y, como Kantor, busca en la muerte y en la memoria de los muertos el espacio (tabú) desde donde continuar removiendo los restos de la resistencia *en este lado*.²² Si en *Ribera despojada/Medeamaterial/Paisaje con Argonautas* o *Descripción de un cuadro*, los personajes se enmarcan en un fondo de destrucción y muerte, en *Camino de Wolokolamsk* (1984-1987), Müller da explícitamente la palabra a los muertos.

En esta serie de cinco textos (que constituye su última obra antes del prolongado y casi definitivo silencio literario que siguió a la caída del muro), Müller recupera la forma de la obra didáctica y la combina con los procedimientos formales arriba citados a propósito de *Máquinahamlet*:

¹⁹ H. Müller, *La misión*, trad. J. Riechman, A.D.E., Madrid, 1989, p. 66.

²⁰ A. Artaud, "Contra-ataque. La patria y la familia. Contra el abandono de la posición revolucionaria" (1936), en *Mensajes revolucionarios*, Fundamentos, Madrid, 1971, pp. 12-22.

²¹ H. Müller, *idem*, p. 80.

²² Como observa Florian Vassen, la muerte desaloja durante el siglo XX a la sexualidad de la zona prohibida. La ilustración, la formación sexual de la infancia tiende a convertir la sexualidad en valor de consumo, a regular al cuerpo y en integrarlo como una máquina en el proceso de producción. La sexualidad pierde entonces la fuerza desbordante que aún conserva la muerte. Florian Vassen, "Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller", en *Text+Kritic*, ed. cit., p. 52.



interpenetración de los planos espacio-temporales, transformabilidad de los personajes, recurso a la asociación y a la cita, compresión de los materiales... Se trata, por tanto, de mantener la obra en la tensión, de someter a una máxima presión formal (propia de la época revolucionaria) una serie de materiales propios de la época situada más allá de la modernidad.

Si en las primeras obras didácticas el sujeto sigue siendo, como en las brechtianas, el colectivo compuesto por los miembros del partido que reconstruyen demostrativamente *un error* útil, en éstos el sujeto es una voz de la memoria aparentemente individual, que se confunde con voces de otras memorias, todas ellas provenientes del ámbito de un pasado *olvidado*, voces sordas, voces surgidas de la muerte, que el autor se empeña en escuchar y hacer escuchar en un ejercicio de resistencia contra el fatal olvido sobre el que se sustenta *el error* de la civilización occidental, en un ejercicio final de utopía concreta.

Porque las voces surgen desde el olvido / muerte, el espacio de la obra didáctica ya no es el espacio público de los textos brechtianos, sino un espacio donde cabe la interpenetración de las dimensiones, de los sujetos, de las memorias.²³ La interpenetración, practicada por Müller repetidamente como medio para la transcripción del sueño o lo inconsciente, afecta ahora a quienes realizan la experiencia del sueño más radical con el fin de aprender el error olvidado por la historia y presente en la memoria. Este aprendizaje no es un aprendizaje intelectual, sino un aprendizaje *del sentimiento*.²⁴ Y como el espacio ya no es el espacio libre de la fantasía o del sueño, sino el espacio oprimido de la memoria negada y de la muerte, los textos surgen comprimidos, formalmente atenazados por una rígida métrica que contribuye a hacer más doloroso el recuerdo, más difícil la experiencia de la resistencia, mucho más efectiva por tanto la rebelión que de ella se proyectaría en su potencial estallido de imágenes-memoria-sentimiento- conciencia.

La herencia de Müller

La de Müller es la dramaturgia clásica de la época de la resistencia. De él nos queda su esfuerzo por mantener la dimensión utópica de la revolución socialista, por introducir la pasión y la corporalidad en las estrategias de la izquierda clásica, por pensar una izquierda desde la diferencia, por comprender el arte como manifestación de la disfunción... Nos quedan también sus errores, sobre todo, esa persistencia en la negatividad que impidió el encuentro real del sujeto tradicional de la resistencia con los *otros* sujetos que en las últimas décadas se han ido incorporando a las fuerzas potencialmente transformadoras de nuestro mundo.

²³ H. Müller, *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Hentrich, Berlin, 1988, p. 140.

²⁴ H. Müller, *Gesammelte Irtrümer 1*, ed. cit., p. 191.



Quizá lo más importante: el estímulo de sus modelos formales. "Yo soy incapaz de imaginar nada. E igualmente carezco de ideas. Me limito a esperar que pase algo. Existe un lenguaje y una forma. Los contenidos son accidentales, están determinados por ciertas experiencias profundas o por circunstancias momentáneas de la vida."²⁵ Independientemente de la ironía de tal aserción, sí es evidente que Müller ha realizado grandes hallazgos en esa búsqueda de (en términos de Beckett) "una forma que se acomode al caos..." Paradójicamente, pese a la rebelión contra la forma y exploración de dramaturgias fragmentarias, la aportación más interesante a la escritura escénica haya sido la del Müller constructor.

Con la intención de destruir el drama, Müller construyó una serie de potentes modelos dramaturgicos. Su pretensión, garantizar la procesualidad mediante la fragmentariedad, fracasó tanto en *Máquinahamlet* como en otros textos posteriores. Se trata de un fracaso entre comillas. Como dijo Brecht y recordó Müller: lo que más perdura son los errores. El problema es: ¿cómo hacer productivo el error?, ¿cómo aprender de los clásicos?, ¿cómo utilizarlos para el enriquecimiento de nuestra experiencia? Müller sugería que no había respeto sin traición. En cualquier caso, ésta es la tarea de los creadores.

José A. Sánchez
Cuenca, febrero, 1997

Publicado en *Quimera* n° 156 (marzo), Barcelona, 1997, pp. 37-44.

²⁵H. Müller, *Literatura abierta*, ed. cit., p. 139

