

**LA MÁQUINA MÜLLER O CÓMO
SOBREVIVIR AL SIGLO XX**
(SOBRE *HAMLET-MACHINE* DE HEINER MÜLLER)

Marco Antonio de la Parra

En este artículo se sostiene que la obra del controvertido dramaturgo alemán Heiner Müller (1929-1995) desgarró la historia de Alemania, reinterpretando toda la enseñanza de Brecht, la posibilidad sospechosa de poder ser un artista y un comunista en la RDA. Su pieza *Hamlet-machine*, afirma Marco Antonio De la Parra, es seguramente la mejor muestra de una propuesta absolutamente revulsiva, cuyos efectos aún resuenan en la definición de un arte profundamente crítico de la situación social del fin de siglo.

Vi por primera vez *Hamlet-machine* casi por descuido, en un festival internacional de teatro en Bogotá. Había escuchado hablar algo acerca de Heiner Müller y de esta misteriosa pieza teatral que parecía terminar con toda la escritura teatral al modo tan frecuente del siglo que en estos días finaliza. No recordaba más, ni dónde ni a quién, ni qué. La presentaba un grupo canadiense, Carbono 14, de gran prestigio, en una enorme sala de cine del centro de la capital colombiana. Esto era a fines de los años 80 y la

MARCO ANTONIO DE LA PARRA (1952). Escritor, médico psiquiatra y dramaturgo. Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes.

discusión en los foros aún flotaba sobre la responsabilidad revolucionaria del intelectual y la crisis del teatro pequeño burgués. Aún había Muro en Berlín y la guerra fría sólo a duras penas mostraba señales de descongelamiento. Sabemos lo que es, aún, Colombia. Un país sudamericano duro, de alta peligrosidad y gente cariñosa. El festival era hecho a todo trapo y a pesar de un aviso de bomba en el primer estreno del evento, seguía adelante.

Recuerdo el montaje de la pieza de Müller en un clima agitado, mucho público, una ciudad desconocida y sucia, un ritmo de videoclip, monitores centelleantes, un enano, Hamlet-el-personaje triplicado, el escenario tapizado de terciopelo rojo. Quedé perplejo y sobresaturado y creo que salí echando chispas mientras el público más joven parecía fascinarse sin remilgos. Desconfío de mis rechazos viscerales y me sé guiar por mis perturbaciones. Decidí seguirle la huella como a otros nombres de la dramaturgia europea de las últimas décadas. Así había conocido a Bernard-Marie Koltés y me quedaba aún estremecerme con el *Roberto Zucco* del malogrado autor francés. El dramaturgo alemán, verdadero monstruo de la escritura teatral contemporánea, resultaría una especie de esencial resumiendo de la zona más agreste y áspera de la posmodernidad.

Con el tiempo pude conocer mejor el trabajo de Heiner Müller. Recuerdo el acceso a las traducciones realizadas por el poeta español Jorge Riechman para la revista *Primer Acto* y la perplejidad de mis alumnos cuando leímos el texto de *Paisaje con argonautas*, solamente tres páginas sin distinguir personajes, sin reconocer el argumento, sintiendo el fragor de su poesía, el arremeter de su verso y el oficio de un dueño del habla escénica como pocos en mucho tiempo. Recuerdo, años después, en plena alza del reconocimiento a Müller en los escenarios sudamericanos, el montaje esplendoroso de Viviana Steiner en Santiago de Chile, bajo el título de “Medea material”.

Hay cierta teatralidad del texto duro y puro que se reconoce al leerlo. Cualquier conocedor del medio teatral lo puede sentir. Es el fraseo de energía vibrante, relinchando en la garganta, levantándose como un animal vivo al hacerlo sonoro. La escritura de este tipo no requiere adherirse a esquema alguno, se vuelve visual sin describir y es muscular sin dejar de ser gráfica. Es una escritura que duele, turbulenta, haciendo tropezar las imágenes en un estallido mental que demuele al lector-auditor-espectador. La escritura de Müller, llegando a su apogeo vibrante en *La máquina Hamlet* o *Hamlet-machine*, sacude al más defendido. Puede quedar ahí, sola, y ser teatro. Es una escritura que sucede, escritura carne, escritura sangre, escritura metal, escritura corpórea. La palabra es cosa, el tiempo

verbal es una acción, la sola pronunciación de sus sílabas atrae la mutación en fisiología letal, se diría mago, quizás hasta brujo.

Le debo el feliz y final encuentro con Heiner Müller a Daniel Veronese. El montaje del 'Periférico de objetos' de *La máquina Hamlet* lo pude ver en una función incómoda en todos los sentidos de la palabra, en el apretujado escenario del Teatro La Comedia en Santiago de Chile, ya después de los noventa. Subversivo hasta el tuétano, recuerdo el dolor, la daga, el falso fusilamiento que puede ser una representación de dientes en ristre para un espectador entregado. La belleza y el dolor dispuestos, entendí lo que Heiner Müller subrayaría tiempo después:

PARA QUE ALGO VENGA TIENE QUE MARCHARSE LA PRIMERA FORMA DE LA
ESPERANZA ES EL TEMOR LA PRIMERA MANIFESTACIÓN DE LO NUEVO ES EL
ESPANTO.

Uso las mayúsculas y el vacío de puntuación con el mismo vértigo del texto original. Escribir es crear una partitura. La sonoridad de Müller restituye esa fidelidad temible de la esperanza al miedo, mutua, señera, donde reconocer quizás lo que más necesitamos, aquello que tanto tememos, el cambio, la salida.

En el uso tremebundo de la pausa, en la puntuación violentada y la tipografía aparentemente azarosa, no hay ni un solo respiro lúdico, tan sólo la sensación de un instinto asesino, el que un artista del siglo XX, un verdadero hijo del siglo, debe tener como primera condición para Müller.

Poco antes de ver el espectáculo de Müller-Veronese, había estado en Berlín. Ya había visto la película de Wim Wenders, aquella de los ángeles, con Bruno Ganz, Nick Cave y Peter Falk incluido y el Muro se había venido abajo. Era un encuentro de escritores, el viaje que solemos hacer los sujetos de esa especie y nos llevaron como buenos teatristas al Berliner Ensemble que ya dirigía Heiner Müller. Moriría unos años después. Yo ya habría visto cuatro veces el montaje argentino de *La máquina Hamlet* en su escenario natural de la calle Corrientes al 3000. Ya cumplían tal vez cinco años de presentaciones y giras. Su escritura dentada y atrevida se instala entre nosotros con la estatura de un clásico.

Cuando le preguntaron sobre su relación con los clásicos y su propia condición de clásico actual, Müller, un entrevistado zigzagueante, rápido, sagaz y ponzoñoso, se limitó a decir que la literatura clásica es sólo literatura de clase. El juego de palabras funciona en muchos idiomas. Advierte del gélido humor de Müller, el gran sobreviviente del espanto. Ése es el gran tema de sus obras: ¿cómo se sobrevive al siglo XX? Fragmentado,

corroído, con el aliento pútrido, un cigarro tras otro y mucho whisky, con un cúmulo de traiciones en el cuerpo, contradictorio y paradójico.

El texto de Müller comenta el *Hamlet* original, ese que nunca lo fue, el de Shakespeare. En realidad entra a saco en la resonancia 'Hamlet' de nuestras cabezas de enciclopedia de crucigramas y la entrecruza con citas a granel y construcciones en estado de alto voltaje, latencia permanente, una fragilidad amenazante desde la sintaxis hasta el perverso uso de las acotaciones.

Divide la pieza en cinco partes, como el texto isabelino, pero esto es apenas un resto, un muñón mutante, un híbrido desmadrado, de lo que alguna vez se entendió como escritura escénica. La primera parte la llama 'Álbum de familia' y no hay acotación donde guarecerse. Otras piezas tuyas la tienen pero no sé si permiten alguna certeza.

De esa incerteza trata la obra de Müller, la misma incertidumbre acentuada que le costó en la República Democrática Alemana (RDA) el ser expulsado de la Unión de Escritores, considerado pesimista y reaccionario ante una lucidez ácida que no renunciaba al estudio profundo de la contradicción del sistema comunista en el cual veía el futuro deseado pero no el posible, sabedor de la condición humana.

Yo era Hamlet. De pie junto a la costa hablaba con el oleaje BLA-BLÁ, a mi espalda las ruinas de Europa.

Arranca la pieza en pretérito, cita la imagen del roquerío y el mar, destruye Europa, apocalíptico el narrador (¿quién?) dice haber sido Hamlet. El montaje de Veronese elige como protagonista un enorme muñeco de tamaño natural con la máscara de Müller. La máscara mortuoria, los ojos cerrados, este ex Hamlet que será despedazado a lo largo de la representación mientras el texto es vertido de manera neutral y uniforme por los altavoces de la sala. Los actores no hablan. Operan muñecos, se disfrazan de ratas, arrojan maniqués con ruedas contra las paredes. Ofelia viste de rojo y fuma en una jaula, tras unas gafas de sol. Suponemos que es Ofelia. Hamlet o Müller (las iniciales de *Hamlet-machine* pueden leerse como Heiner-Müller)

Aquí viene el espectro que me engendró, con el hacha todavía en el cráneo. No te quites el sombrero, sé que tienes un agujero de más. Ojalá mi madre hubiera tenido uno de menos cuando todavía eras de carne: yo me hubiera visto libre de mí mismo. Habría que coserles la vulva a las hembras, un mundo sin madres. Podríamos degollarlos unos a otros con tranquilidad, y no sin cierto optimismo,

cuando la vida se nos hace demasiado larga o la garganta demasiado angosta para los gritos. Qué quieres de mí.

Recibe al fantasma el ex Hamlet/Müller, recibe luego a Horacio y lo detiene.

LLEGAS AMIGO MÍO TARDE A POR TU SUELDO / EN MI TRAGEDIA NO HAY SITIO PARA TI. Horacio ¿me conoces? ¿Eres amigo mío, Horacio? Si me conoces, cómo puedes ser amigo mío. Quieres representar el papel de Polonio, que quiere acostarse con su hija, la encantadora Ofelia, aquí acude al oír su entrada, mira como menea el culo, un papel trágico.

La segunda parte se intitula ‘La Europa de la mujer’. Su título es un desafío fortísimo en todo el trabajo de Müller, el rol de la mujer en el desarrollo de una sociedad verdaderamente libre. La mujer como provincia del hombre. Este tema no escapará a sus tremendas y terribles paradojas.

Acá nos salva una acotación.

[*Enormous room. Ofelia. Su corazón es un reloj.*]

OFELIA (CORO/HAMLET)

Soy Ofelia. La que no ha guardado el río. La mujer ahorcada La mujer con las venas de las muñecas abiertas La mujer de la sobredosis EN LOS LABIOS NIEVE La mujer con la cabeza metida en el horno de gas. Ayer paré de matarme. Estoy sola con mis pechos mis muslos mi vientre.

La cita de la mujer suicida remite sin reparos a la biografía de Heiner Müller. Entre sus escritos breves incluye ese texto estremecedor compuesto a raíz del suicidio de su segunda esposa, Inge Schwenker, poeta también, autora de cuentos para niños, de poderosa influencia en la creatividad de Müller y con quien compuso sus primeras piezas:

“ESQUELA DE DEFUNCIÓN”:

Estaba muerta cuando llegué a casa. Yacía en la cocina encima del embaldosado, apoyada a medias sobre el vientre y a medias sobre el costado, con una pierna doblada como cuando dormía y con la cabeza cerca de la puerta...

Si algo atraviesa toda la obra de Müller es esa relación perturbadora entre la biografía y la historia, entre la conciencia de clase y el individualismo, entre la obsesión por la utopía y el desaliento. Su autobiografía, *Gue-rra sin batalla*, no cede ante esta conflictiva convivencia. Describe su “vida bajo dos dictaduras”, con la sensación culpable de estar superando el pro-

pio devenir de todos los acontecimientos a su alrededor. La culpa del sobreviviente que describe Canetti en *Masa y poder*.

Nacido en Eppendorf, Sajonia, después RDA, distrito de Karl-Marx-Stadt, hoy Alemania, en enero de 1929. Vería a su padre ser arrestado por la SS y enviado a un campo de concentración a los cuatro años de edad. El pequeño Heiner se hace el dormido cuando su padre intenta despedirse y luego revisita este doloroso recuerdo de diminuto traidor en varios escritos. Su padre es detenido al día siguiente de asumir Adolf Hitler como canciller del Imperio Alemán. El joven Müller crece con un padre desempleado, se enrola en las juventudes hitlerianas y alcanza a ser enviado al frente para caer prisionero de los norteamericanos en lo que sería el lado occidental. Nombrado su padre en un alto cargo en Sajonia tras la ocupación rusa, Heiner se reúne con su familia sólo hasta la expulsión de su padre del Partido Socialista Unificado de Alemania Democrática. Todos parten a la RFA y Heiner Müller decide permanecer en la RDA.

Un padre muerto hubiera sido
 Mejor padre. Lo mejor de todo
 Un padre nacido muerto.
 Siempre vuelve a brotar hierba sobre la frontera.
 Hay que arrancar la hierba
 Que crece sobre la frontera una y otra vez

La continua vivencia de despojos y desgarros se hace carne en él. Su familia, su país, sus ideas, han sido arrancadas de cuajo destrozando toda ilusión de continuidad. Ha crecido en la Alemania nazi, ha sido concebido en medio del caos nacional, ha sido adolescente bajo la Segunda Guerra Mundial, ha visto su territorio patrio invadido y dividido. Su excelente inglés de estudiante le permite convivir con los norteamericanos mientras es prisionero. Luego convivirá con los soviéticos. Un primer matrimonio juvenil con una muchacha embarazada termina en un fracaso. Sus hijos parecen importarle poco, como él a la historia de su país. Empleado de la Unión de Escritores de Alemania Oriental, se casa con Inge y comienza su carrera de artista mayor. Desde 1954 hasta 1961 será una suerte de promesa nacional, premiado y halagado por sus piezas teatrales escritas en colaboración con su mujer.

En 1956 muere su gran maestro y mentor, Bertolt Brecht. Su referencia será permanente, junto a Shakespeare construirá un polo de constante discusión interior. De él aprende lo didáctico y el distanciamiento dramático, pero lo critica y lo tergiversa intencionalmente. “No criticar a Brecht es traicionarlo”, dirá. “Shakespeare me ha servido para protegerme de

Brecht”, agrega luego. Queda entre ellos el plan insospechado de montar en el Berliner Ensemble la obra teatral de Samuel Beckett *Esperando a Godot*, bajo todo el peso racional del sueño socialista del reino en este mundo.

Tras la muerte de su maestro, comienzan los problemas. *Die Korrektur* (*La rectificación*) debe, justamente, ser revisada para satisfacer al Partido. Es severamente criticada durante los ensayos en Berlín. Pieza asfixiante y desconcertadora, el Partido la rechaza. Debe atenuar su versión final para verla estrenada. El mismo año estrenan con Inge *Der Lohndrucker* (*El hundesalarios*) y obtienen el Premio Heinrich Mann.

Los problemas surgen en cuanto asoma su aguda mirada crítica sobre estilo, forma y contenido. Apegándose a la forma didáctica brechtiana pero al mismo tiempo subvertiéndola, intenta estrenar *Die Bauern* (*Los campesinos*) y *Die Umsiedlerin* (*El recolocador*), que son retiradas de programa una en su primera presentación y la otra en la prueba de vestuario. Esto le gana la expulsión de la Unión de Escritores y comienzan sus calamidades. En 1965, tanto Müller como otros autores de la RDA son violentamente atacados en el comité central del Partido. Dice el informe de Erich Honecker:

Si queremos incrementar la productividad y con ella nuestro nivel de vida, no podemos permitirnos difundir filosofías nihilistas, desesperanzadas y moralmente subversivas en la literatura, el cine, el teatro, la televisión y la prensa.

Es la censura. Müller debe realizar una serie de obras por encargo, revisitando mitos clásicos y reescribiendo a Shakespeare, Sófocles y Hölderlin. Aún así, estas piezas están entre lo mejor de su obra y son el punto de partida de un desarrollo que llegará muy lejos.

En 1966, tras sucesivos intentos de suicidio, Inge Müller es encontrada muerta por Heiner “con la cabeza en el horno de la estufa”.

En 1968 escribirá *Die Horatier* (*El Horacio*), donde plantea la contradicción flagrante del asesino y el héroe en la misma persona y en la misma acción.

Ahí está el victorioso. Su nombre: Horacio.

Ahí está el asesino. Su nombre: Horacio.

Muchos hombres en un hombre.

Uno triunfó para Roma en un solo combate

El otro mató a su hermana

Sin necesidad.

Esta paradoja político guerrera puede hacer saltar todas las lógicas históricas en cualquier sitio de la sociedad occidental. Exprime la pregunta

moral hasta sus últimas consecuencias. Conserva temerariamente el verso que ya muchos de sus coetáneos han abandonado.

En 1967 su *Oedipus tyrann* es estrenado en Bochum, en la RFA. Al año siguiente contrae matrimonio con una germanista búlgara, Ginka Tscholakowa. Con ella dirigirá en 1979 su celebrada pieza *Der Auftrag (La misión)* donde el conflicto de posiciones es inaudito. Comenzando como una novela de aventuras, en el estilo irónico tan propio de Müller de seducir al espectador-lector con señas conocidas para luego conducirlo al matadero de las ideas ambivalentes y al fulgor de la contradicción y la polémica sin resolver, concluye con el grupo de protagonistas dispersos en sus discursos, atados a su naufragio personal, social e histórico, en un retrato más que inquietante de lo que serán las dos últimas décadas del siglo. Pocos años después se separará de Ginka. No así del músico con que realiza varios de sus trabajos, Heiner Goebbels, autor de las poderosas partituras de varias de sus puestas en escena. Su cuarta esposa será una fotógrafa varias décadas menor, ya en los años 90.

Antes, lentamente, con la ayuda de Ginka, ha ido mejorando sus relaciones con el sistema hasta convertirse en dramaturgo del Berliner Ensemble entre 1970 y 1976. Una auténtica comedia se le estrena, basada en un trabajo con Inge, *La comedia de las hembras*, sobre el devastador efecto en el trabajo de un grupo de obreros al exponerse a la visión desnuda de la jefa de brigada. Este trazo de humor donde se mezcla sexo, muerte, trabajo, deber político y laboral, será remarcado una y otra vez en todos sus materiales posteriores.

De los años 70 proviene su compleja y sorprendente pieza *Germania tod in Berlin*, en la cual dirá que “la dilatación de la dramaturgia épica hasta sus límites hace estallar el teatro del abecé brechtiano”. Su malignidad como dramaturgo, pensada como treta desestabilizadora que parte de una aparente ingenuidad narrativa de tipo épico para fundirse con un payaso horrendo y llegar a cimas como el grotesco diálogo transexual entre Hitler y Goebbels, marca su territorio y establece su originalidad. Comienza lo que algunos han dado por llamar el ‘efecto Müller’.

La liviana concepción de la posmodernidad le queda corta. No hay solamente un todo vale, menos un mero juego de discursos, su trabajo intenta saltar por encima de lo que él llamará el poscapitalismo, conteniendo aún hoy en día profundas críticas a cualquier optimismo ciego que conduce al vacío de la experiencia social mercantilizada.

La relación de esperanza y temor es convertida en obra de arte. “Cito mi esperanza en un mundo en el que ya no puedan escribirse obras de teatro como *Germania tod in Berlin*, porque la realidad ya no suministrará

material para ello". Obra del alto grotesco, cita de Mayakosvki con un reelaborado Kleist, el Brecht + Beckett de ese *Godot*, Kafka en clave de *clown*, que jamás se montó, instala un trabajo con la historia oficial y la intrahistoria, cruzando sin detenerse entre el mundo de los grandes jerarcas y la imaginación popular y el inconsciente más privado.

Un texto vive de la contradicción entre intención y material, autor y realidad.

Su más dura pieza, *Mauser* (tanto 'muda de plumas' como el nombre del famoso fusil de la guerra civil rusa), introduce una vez más la pregunta sobre la relación entre moral pública y privada, muerte y culpa, interrogando a toda revolución y todo anhelo histórico por su precio. Debate hasta malentendido, es una puerta para entender el humanismo radical de Müller:

Uno tiene dificultades con una obra como *Mauser* cuando parte del punto de vista y la medida de una vida individual como de algo absoluto. Lo que distingue al hombre de otros animales, en última instancia, es que hace algo más de lo que es estrictamente necesario para él mismo.

El texto, para Müller, es un revulsivo, un generador de cataclismos, un laboratorio de la imaginación social. No se asiste a sus obras (ni se les lee, siempre en voz alta) sin consecuencias. El arte, para Müller, es una zona de irresponsabilidad, un estado de ingenuidad maligna. Sus personajes tienden a convertirse en payasos aforísticos donde la autocrítica es permanente y la demolición de las ilusiones queda al servicio de una esperanza cuyo poder de verdad sobreviva a la destructiva y sucesiva caída de todas las máscaras. Lo impresionante de toda la obra de Müller es la consecuencia interior de sus pretensiones artísticas. El texto en sí solo se convierte en una pieza de teatro. Como los grandes autores de la escena mundial, todos soberbios literatos sin importar el género, su escritura se autosostiene y tolera las entradas a matar de los directores de escena yendo de un contexto a otro con plena y absoluta conciencia de la relación del teatro con el espacio-tiempo del espectador, esa 'lectura' de cuerpo presente a través del actor-cuerpo y la palabra-organismo que traza ejes sociales y personales entrelazándolos. El mismo Heiner Müller se integra en este pleno montaje del escritor-artista y se sabe reputado y prestigioso sometiéndose a entrevistas que convierte en sesiones de riesgo mental para sus interlocutores. Durante una misma entrevista puede ofrecer varias facetas, pero más que

contradecirse en la idea más plana del término, parece completar su imagen y su volumen, al estilo del cubismo, ofreciendo simultáneos puntos de vista de una misma idea. Esta densidad del pensamiento de Müller lo coloca en una estatura literaria de difícil comparación. Agrega a esto la condición tragicómica de cada línea, donde ofrece un descarado llamado a la muerte, una celebración de la esperanza por encima de la masacre, o mejor dicho, gracias a la destrucción y el escándalo, la posibilidad de rescatar la salida. Restaura en un enorme acto de coraje intelectual el derecho de todo ser humano a la cobardía, sancionándolo en el mismo acto de bendición y denuncia. Deduce la imposible integridad moral y persigue con su escritura todo ocultamiento.

“Necrofilia es amor por el futuro”, escribirá, en una intensa arena hacia el diálogo con los muertos, con lo dado por muerto, con el descenso a los infiernos sin prisa. “Orfeo es un personaje que no sabe esperar”, dice. Así, acude a toda una erudición de complejidad poco frecuente. Un citador como James Joyce, como T. S. Eliot, como Borges, como Pound, que redime en la figura de Shakespeare al autor que se encuentra con sus raíces e influencias de manera oblicua y a través de interpositos autores. Intenta recorrer la mala huella seguida por Shakespeare, releyendo a Séneca y Tácito, para tener el mismo acercamiento bastardo a lo griego. ¿Qué otro mundo cultural puede tener sentido para un muchacho ex nazi, comunista, alemán, que contempla cómo el mundo se deshace bajo sus pies? Ríe cuando dice que con la desaparición de la Alemania Democrática desapareció también la Alemania Federal. Un chiste de Müller, un chiste de muertes. ¿Cuántas veces murió su país? Las ruinas de Europa de su obra ‘postdramática’, escrita contra la obra de arte y sin embargo obra de arte en sí, *La máquina Hamlet*.

El célebre director tejano Robert Wilson llegará a pedirle ayuda para poner en escena este texto que no consigue entender. Reirá, o sonreirá, Heiner Müller. “Que no dure más de cincuenta minutos, es cuanto puedo decirle”. Wilson traza una partitura de movimientos que nada y poco tienen que ver con lo dicho por el texto. Las palabras se dejan oír y los jóvenes actores poco se enteran. Pero la fuerza del espectáculo, la cita de texto e imagen marca un hito del teatro de fin de siglo. Heiner Müller no se ha limitado a reponer a Brecht (+ Beckett) y a reescribir a Shakespeare tras (re)leer y (re)escribir a Genet. Ha escrito un comentario sobre el Hamlet a lo Borges pero, aún más, ha sepultado la nitidez del argentino universal y sustituido su ambigüedad irónica y fantasiosa por su remedo agotado y perverso de la obra que no tiene lugar. El autor ha desaparecido detrás de sí mismo. En sus acotaciones (poquísimas) incluye el destrozo de la foto del

autor. Wilson lo cumple cuidadosamente. Veronese lo subraya y convierte a Müller en el modelo-para-desarmar hasta el total desmantelamiento de la figura del personaje-dramaturgo que termina con sus miembros de madera colgados en los muros del galpón-sala-escenario 'El Callejón de los De-seos' de un barrio de Buenos Aires.

En alguna ocasión, un coloquio en 1987, lo interrogaron sobre sus influencias. Müller, no en vano calificado por Hans Magnus Enzensberger como "el viejo cínico", el único sobreviviente al colapso cultural de la reunificación alemana, contestó: "Perdón, pero tengo pocas influencias", luego soltó una carcajada y escuchó el silencio de la audiencia perpleja. Difícilmente haya otro autor con tantas influencias como Heiner Müller o, tal vez no se trate de cinismo sino de sinceridad, él no se deje influir sino que, en lugar de leer, 'devore' literatura, como señala en otro escrito. Canibaliza los autores con el ancestral deseo de hacerse de su alma. Los destruye y al mismo tiempo los recrea al interior de su obra. Su manera de manejar lo clásico y lo vanguardista, en un solo nivel de funcionamiento, es el mismo trato que otorga a las categorías de fantasía o realidad. La única realidad, para él, es el texto. Acentúa esa violenta sensación de irrealidad, es decir, una nueva realidad, retomando el verso. Comenta a Goethe en su versión de *Ifigenia*, eligió el verso yámbico "porque la historia no es soportable en prosa, la prosa no ha tenido éxito en detener la barbarie".

"Los textos se vuelven municiones. Y el cañón o el fusil de donde son disparadas esas municiones, no eres tú. Es el público", declara en una serie de largas entrevistas a Alexander Kluge, dramaturgo y cineasta alemán.

En *La máquina Hamlet* su blanco, o su munición (ambas definiciones son equivalentes en el más duro Müller), es el teatro mismo. La literatura cumple aquí su función de resistencia, de enlentecimiento exasperante, de energización por bloqueo de la misma materia tratada, de contención forzosa. Su trabajo se emparenta con otro gran monstruo del siglo XX, Antonin Artaud, el artista que desafió la escritura escénica hasta su esencia, el que terminó con el lenguaje, devorado también por el ávido Müller.

Peter Weiss, Edward Bond, Peter Brook y Jerzy Grotowski, entre los más célebres, ya han hecho ese camino con éxito. Müller realizará una nueva incursión (lo podemos imaginar siempre como una tropa de asalto, una tropa de elite, un comando despiadado) en pos de la erradicación final de la literatura dramática a través de la misma literatura dramática, el choque entre el drama escrito y el teatro. El texto es el resultado de un choque, una colisión espantosa. Entre fierros retorcidos podemos reconocer su propia muerte, la del autor, su suicidio.

Ya hemos señalado la fascinación por la muerte de Müller como creador. *La máquina Hamlet* es el sacrificio de Shakespeare, incombustible, insumergible, inmortal, en garras de un autor desesperado que pide a gritos un ya imposible nuevo Shakespeare para salvar una Europa arrasada por guerras y guerras y guerras, para una humanidad ya devastada. No hay tiempo para príncipes en la lectura del Hamlet mülleriano. En otra entrevista cedida a Alexander Kluge realizada en 1990 en Garath, un barrio periférico de Dusseldorf, larguísima (siete horas y media), comentan largamente el montaje que ha realizado Müller de *Hamlet/Hamlet-machine*, de la misma duración, casi ocho horas, en que ha tomado el texto imán de Shakespeare y lo ha intervenido quirúrgicamente (el cuerpo herido es siempre la metáfora favorita de Müller) con su (es un decir) propia obra *Hamlet-machine* y ha permitido, además, el desplazamiento de textos a lo largo de una pieza a la cual no ha hecho prácticamente ningún corte y que celebra como la obra más larga y más compleja del teatro occidental. Ya sabemos que Gordon Craig, a comienzos de siglo, declaraba imposible de montar el texto de Shakespeare. Müller solamente elimina la figura de Fortinbrás y coloca a Hamlet como un intelectual enfrentado a una historia demasiado convulsionada. Una visión absolutamente contingente para su propia condición en la Alemania de fines de los años 80. De alguna forma, este montaje escenifica el intento del cual *La máquina Hamlet* es la huella —o predicción— de la pisada de un monstruo o, mejor dicho, el paso de una columna de carros blindados arrancando la hierba de raíz.

Ya comentamos las dos primeras partes del simulacro de cinco con que se refiere a la construcción shakesperiana clásica.

Tras la segunda parte, centrada en La Mujer o también Ofelia, expone el ‘Scherzo’, escena de violencia infinita que parte con unas supuestas señales para el montaje:

[*Universidad de los muertos. Cuchicheos y murmullos. Desde sus tumbas (cátedras), los filósofos muertos arrojan sus libros a Hamlet. Galería (ballet) de las muertas La mujer ahorcada La mujer con las venas de las muñecas abiertas etc. Hamlet las contempla con la actitud de un visitante de museo (espectador de teatro). Las muertas le arrancan la ropa. De un ataúd vertical con la inscripción HAMLET I salen Claudio y Ofelia, esta última vestida y maquillada como una prostituta. Strip-tease de Ofelia.*]

OFELIA: ¿Quieres comerte mi corazón, Hamlet?

[*Ríe.*]

HAMLET: [*Tapándose el rostro con las manos.*] Quiero ser mujer.

El vértigo no cesa. Las libertades otorgadas al director de escena son absolutas y al mismo tiempo abisales. La cuarta parte se intitula ‘Peste en

Buda batalla por Groenlandia’, donde emerge otro de sus fetiches shakesperianos, Macbeth, a quien también dedicó una versión de alta polémica en la RDA.

El acto final lo intitula con una cita (ha realizado tantas) de Hölderlin, el poeta loco y suicida —esas señales que multiplica en la invocación del Artaud creador y psicótico—: ‘Esperando con saña/en la terrible armadura/milenios’.

El mismo Müller ha coincidido con sus críticos en considerar esta pieza como un momento de crisis, un fin del camino.

Desde mis comienzos hasta *Hamletmachine* todo es una sola historia, un lento proceso de reducción. Con mi última obra *Hamletmachine* esto ha llegado al final. No existe más sustancia para diálogos porque no hay más historia.

El optimista fin de la historia de la lectura hegeliana de Fukuyama se convierte en el fin del lenguaje, el fin de la narración, las turbulencias finales del fin de los tiempos del drama. Los textos son largos monólogos de personajes que fluyen como las aristas de un sueño, diluyéndose unos con otros. Quizás retengamos borrosamente el género. No hay ninguna posibilidad en diferenciar lo vivo de lo muerto. Lo más seguro es que todos estén muertos. Lo están, de hecho, y por eso son fantasía. Aquí no está la preparación del rito sagrado de Artaud, queda solamente el sarcasmo, las bromas perversas intelectuales, la supremacía brechtiana de la razón y la dialéctica es violada e irrumpe como un tren la violencia surrealista.

La versión de Robert Wilson, mecánica, estilizada, bellísima, abre el camino de una larga colaboración entre ambos. Su punto más alto es “Descripción de un cuadro”, texto que contiene solamente lo que dice el título pero lleva la muerte, el crimen una vez más, como acción central. El lenguaje, la escritura está al servicio irritante de ralentizar la amenaza y convertirla en intensidad dramática a todo vapor.

El citado ‘efecto Müller’ ataca a toda la escritura del fin de siglo. Ha rescatado en su voraz tragar influencias a todos los grandes maestros de un teatro que permite ser reprocesado y rearmado desde sus fragmentos. La historia, dada de baja, es retomada desde la vida misma. No existe la historia menor ni la mayor, no existe otra cosa que la fatalidad, no existe otro alivio para la conciencia ilustrada que la sana desesperación filosófica, dejando atrás todo coqueteo nihilista o cualquier flirteo con una espiritualidad que ha sido vencida por el peso de plomo de los hechos.

Su teatro solamente era posible bajo dictaduras evidentes. Entrenado en la venganza, se autocalificará.

¿Cuáles son las ventajas para el teatro en el sustrato dictatorial en la RDA? En lo que a mí me concierne, se trata de un doble sustrato: yo he sido alumno de una dictadura y después he crecido en otra. En el afán de satisfacer mi deseo de vengar una infancia prácticamente demolida, yo he podido identificarme un tiempo con la segunda. Es un impulso de venganza elemental...

Su revelada relación con la Stasi, la policía política de la RDA, la ha manejado con el mismo cinismo desconcertante. Ha dicho que solamente conversaba con ellos, que sobrevivía en ese régimen, que no delataba, que no le interesaba.

El rol de los intelectuales es producir caos, desafiar las concepciones del orden que son siempre ilusorias, que proceden siempre de puntos de vista estrechos...

Enfrentado muchas veces con su propio comportamiento político y, sobre todo, con su identificación con la dictadura de la RDA, comenta un encuentro con Paul Virilio en París:

Él me ha dicho que la última esperanza y la única alternativa para Europa está en la alianza de los culpables. No hay inocentes. Solamente cuando los culpables se hayan aliado, reconociendo mutuamente sus faltas y las hayan compartido, sólo ahí habrá una posibilidad...

Este texto puede resonar duro y hasta cruel pero no deja de ofrecer un marco realmente implacable para conseguir contener todas las complicidades que luchan por aparecer con la cuenta en blanco a la hora de los balances finales. Müller no perdona ni al Terror Rojo ni al Terror Blanco.

Trabajo, revolución, sexualidad y muerte son acaso los grandes temas de la poesía dramática de Müller. Lo comenta Riechmann en un estudio publicado antes de la caída del 'muro' que termina siendo la 'caída' del muro.

Su último gran trabajo resulta ser su celebrado *Quartett* (*Cuarteto*) que reescribe la novela de Choderlos de Laclos (1782) *Les liaisons dangereuses*, con mucho más arrojo y coraje que Christopher Hampton en su pieza teatral que sirvió de guión a Stephen Frears para su film con Glenn Close y John Malkovich. El *Quartett* de Müller nos asalta desde el título, son solamente dos actores que darán cabida a varias voces, las de ellos mismos en cruce de uno a otro incluso y las de la víctima de la seducción maligna de Valmont inducido por Merteuil, la bella Tourvel. Decadente, retorcido,

torturado, triste y doloroso, el texto conoció en Chile un bello montaje con Delfina Guzmán y Alfredo Castro, bajo la dirección de Rodrigo Pérez.

Cuando ya la hecatombe de las estructuras había terminado con el autor, el autor reaparece tomando las convenciones de la narración más aristocrática para hablarnos de la relación profunda entre sexo y poder, entre vida y muerte. De escritura perfecta, *Quartett* transgrede una vez más la construcción de los personajes para sostener un texto de acero en que a pesar del extravío del hablante, el género y el pronombre, conseguimos asistir a la batalla siniestra del amor y el odio, las dos fuerzas fundamentales de todo acto de conocimiento, posesión, destrucción o entrega. Texto conmovedor, desgarrado, da pie a numerosas puestas en escena a lo largo de todo el mundo. El mismo Müller la monta pero, enemigo de su propia condición de autor, la cruza con otra obra de autoría, *Mauser*, la pieza maldita de la muerte pura, la muerte y el deber político. El resultado es la amalgama de sus temáticas, el ser humano en toda su peligrosa precariedad de bestia y su lucha siempre perdida contra la barbarie intrínseca de la civilización.

El teatro es un lugar de escritura de la historia, señalará en 1993, bocetando una pieza que nunca escribió, una obra ‘plenamente terrorista’:

He aquí la situación: un bar o una discoteque, Stalin está detrás del mostrador y prepara los cocktails y Lenin es el camarero. Hay una dama que hace striptease, es Rosa Luxemburgo, y un señor sentado, es Marat [...]. Lo que me interesa es que no exista verdadero texto sino que el director de escena cree la historia únicamente a partir de textos originales, en colaboración con comediantes o aficionados, como lo desee. Así pues Lenin no dice más que Lenin. Rosa Luxemburgo no dice que más que Rosa Luxemburgo, Stalin que Stalin y etcétera.

Fallecido en diciembre de 1995 a consecuencia de las complicaciones broncopulmonares de un cáncer de larga data, sin dejar de fumar y sin conseguir estrenar su *Germania 3*, su funeral provoca un masivo homenaje del pueblo alemán, su público, al cual siempre se dedicó sin renunciar ni un ápice a las demandas artísticas de su talento y su visión. Sin duda, tal faena habría sido imposible en un país como la RFA, donde se podía escribir de todo pero no había con quién. El dolor dictatorial, paradójicamente, cargó de libertad su trabajo como dramaturgo conduciéndolo a una de las escrituras más arriesgadas del siglo. Probablemente porque, en su labor, se constituía una bocanada de alivio tras vivir o sobrevivir, quizás, dos de los peores totalitarismos imaginables. No renunció a la lengua, no renunció a la

cultura, apertrechado en ella resistió con la lucidez cínica que denuncia Ensenzberger. Sus textos permanecen, aferrados a la vida, a la humanidad dada por perdida, a la filosofía banalizada, a la ideología sangrienta. Su lectura, su puesta en escena, ilustra dolorosamente el fracaso de la historia, pero, también, los caminos de eso que enseñó a reconocer por su parentesco delirante y perturbador con el terror: la esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- Kalb, Jonathan. *The theater of Heiner Müller*. Cambridge University Press, 1998.
- Müller, Heiner; y Kluge, Alexander. *Esprit, pouvoir et castration. Entretiens inédits (1990-1994)*. París: Éditions Theatrales, 1997.
- . *Germania muerta en Berlín (y otros textos)*. Edición y traducción de Jorge Riechmann. Guipúzcoa, España: Argitaletxe HIRU, S.L., 1996.
- . *Germania 3 les spectres du mort-homme*. Traducción de Jean-Louis Besson y Jean Jourdeuil. París: L'Arche Éditeur, serie Ouverte, 1996.
- . *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Autobiographie*. Traducción de Michel Deutsch y Laure Bernardi. París: L'Arche Éditeur, 1996.
- . “Cemento”. Traducción de Pedro Galarza. *Literatura Dramática* N° 20, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1991.
- . “La batalla”. Traducción de Víctor Contreras. *Literatura Dramática* N° 20, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1991.
- . “El Horacio”. Traducción de Maurici Farré. *Pausa* N°s 9-10, Barcelona, 1991.
- . *Teatro escogido*. Tomo I. Jorge Riechmann (ed.). Madrid: Editorial Primer Acto, 1990.
- . “Descripción de un cuadro”. Traducción de J. Riechmann. *Turia* N° 13, Teruel, España, 1990.
- . “Camino de Volokolamsk”. Edición de J. Riechmann. *Literatura Dramática* N° 3, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1989.
- . “La misión”. Edición de J. Riechmann. *Literatura Dramática* N° 3, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1989.
- . “Ribera despojada”. Traducción de Brigitte Aschwanden y Guillermo Heras. *Primer Acto* N° 226, Madrid, 1989.
- . “Material de Medea”. Traducción de Brigitte Aschwanden y Guillermo Heras. *Primer Acto* N° 226, Madrid, 1989.
- . “Paisaje con argonautas”. Traducción de Brigitte Aschwanden y Guillermo Heras. *Primer Acto* N° 226, Madrid, 1989.
- . “Cuarteto”. Traducción de J. Riechmann. *Primer Acto* N° 221, Madrid, 1987.
- Riechmann, Jorge. *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*. Madrid: Ediciones V.O.S.A., 1990. □