



**FRANK HÖRNIIGK** desde 1990 es profesor de Germanística en la Universidad Humboldt de Berlín, en la asignatura literatura alemana contemporánea. Desde 1993 es miembro del Centro Alemán del PEN. En realidad, tiene estrechos vínculos con la universidad desde 1973 por su calidad de asistente y colaborador académico; sin embargo, nunca se enclaustró en la universidad. Al contrario, siempre buscó el contacto con la praxis cultural artística, con la praxis literaria fuera de la universidad. Ahora bien, me rindo ante su biografía de académico, ante las listas de publicaciones... Lo importante para nosotros es que Frank Hörnigk es uno de los pocos verdaderos conocedores de Heiner Müller, en tanto académico y amigo del autor. El tuvo a su cargo una serie de publicaciones sobre y de Heiner Müller, y colaboró como dramaturgo en algunos estrenos de sus obras. (Martin Roeder-Zerndt)

Juampa Melo



# HEINER MÜLLER: SU AMOR SE LLAMA SASPORTAS... COMO SU DOLOR

El doble o la antípoda:  
identificación con el TERCER MUNDO

En octubre de 1985, casi 10 años antes de su muerte, el dramaturgo de la RDA Heiner Müller recibió la máxima distinción literaria de la República Federal de Alemania, el premio Georg Büchner, otorgado por la Academia Alemana de Lengua y Literatura en Darmstadt. Su discurso en la Academia lo desarrolló bajo el título **La herida Woyzeck**. El texto lo había dedicado al preso político Nelson Mandela.

Un día después de la ceremonia en la Academia, la Librería Büchner de la ciudad organizó una lectura de textos con Müller. La planeada lectura se convirtió en un diálogo que más tarde sería publicado con el título **Yo soy un negro. Conversación con Heiner Müller**. Con mi conferencia quiero recordar por un momento este diálogo y con él, sobre todo, una de las estructuras básicas de la dramaturgia de Heiner Müller: la experiencia de aquella *doble mirada* con la que Müller percibía la historia y la grababa en el lenguaje de su obra: en ella está inscrita lo inconsciente del proceso lo consciente, al igual que la conciencia en el proceso

inconsciente, lo desconocido en lo conocido o lo conocido en lo desconocido, lo siempre igual de la experiencia en lo siempre distinto de las imágenes —etcétera— una secuencia experimental sin fin.

De acuerdo a esta concepción de compleja realidad poética, la dimensión del *Tercer Mundo* tanto como punto de partida como de desistimiento de una esperanza —ésa es mi tesis y asimismo el hilo que guiará mi conferencia— siempre está presente en los textos de Heiner Müller como contradicción viva, aun allí donde este amor y/o dolor no son evocados o tematizados directamente como experiencia histórica. Se puede decir que esta dimensión es constitutiva de su obra desde el principio; ya inscrita en aquellos primeros textos, en los que ni el mismo Müller parece captar aún en toda su magnitud la enorme consecuencia que la fuerza dramática de ésta tendría para sus textos o que —como ocurriría más tarde— no sigue desarrollando en la misma forma como este algo verdadero, descubierto de una vez por todas. En este contexto, bien podrá medirse con la misma vara de su crítica radical a Brecht: *El autor sabe más que la alegoría, la metáfora sabe más que el autor... El miedo a la metáfora es*



el miedo al movimiento propio del material. El miedo a la tragedia es el miedo a la permanencia de la revolución.

En este sentido y con esta interpretación del texto poético, la imagen *Yo soy un negro* puede efectivamente ser leída como una metáfora que es más sabia que su autor, que sabe más de lo que él dice. La imagen cita conscientemente la ceguera de la experiencia, pero precisamente eso le certifica su autenticidad. Lo que se formula es la certeza de la mirada desprovista de párpado y llena de dolor, desde abajo hacia el sol, de uno que ya no tiene lugar en la mesa (o que en realidad nunca lo tuvo), que esperará en vano la comida si no aprende a conseguirla por sí mismo. Se llama Sasportas o Galloudec, es Woyzeck, el hermano de Runge(!) o Heracles, el libertador y más tarde rocín de Prometeo; puede también llamarse Ofelia, a la que el río no retuvo y que ahora comienza a demoler los instrumentos de su cautiverio, convirtiéndose en Medea o Dascha, la hermana que deja morir de hambre a su hijo como precio por su propia liberación como mujer. Es el soldado alemán en el cerco de Stalingrado o el soldado ruso en el camino de Wolokolamsk (Wolokolamsker Chaussee), ejecutado por su comisario, por temer más al enemigo que a él, su superior.

Müller habla por todos ellos —en actitud de solidaridad con los oprimidos y las víctimas— y por asco por sus opresores, pero también con el asco que siente por sí mismo, por el propio rol asumido en esta relación de violencia, en la que se fue convirtiendo en mero observador de la violencia y con ello en máquina [de escribir], estando y escribiendo en ambos lados del frente.

### EL PUNTO FINAL DE LA ESPERANZA REVOLUCIONARIA

Justo aquí se lleva a cabo la salida, el salto hacia otra experiencia, equivalente a un punto final que a la vez formula el final de otra esperanza, que él antes —y por mucho tiempo— solía ver estrechamente vinculada a la utopía de un mundo, en el cual —como muchos otros— creía ver el posible inicio de la verdadera historia de la humanidad, conjurando a la vez el fin del matadero como historia previa, como una sola huella de sangre. Este sueño de socialismo terminó para él en 1956 en el

otoño húngaro: *El horno humea en el otoño sin paz*, la revolución está ahogada, el fuego apagado. Lo que queda es el blablá de un discurso pronunciado hacia el oleaje del mar, en *la espalda las ruinas de Europa*. Así comienza el texto de **Máquina Hamlet**; el que habla ya no es más Hamlet, sino que *fue Hamlet*, quien abandonó su papel; pero es también el discurso del autor Müller, que también sale de su papel en ese momento, que hace romper su imagen, partiendo definitivamente rumbo a un paisaje desconocido; en la convicción de encontrar a ese otro *con mi rostro de nieve*. (Muy tarde, en octubre del año 1995 —sólo faltarían seis semanas hasta su muerte— él mismo disolverá esa imagen del *doble*, del *antípoda*, dándole su última respuesta. Volveré sobre este punto.)

Pero a esto precede otra experiencia: es la revolución del Tercer Mundo, ahora formulada en forma muy directa en su obra, la revolución negra, la rebelión del cuerpo contra el lenguaje, que es también una revolución femenina. El texto central se llama **La misión**: Sasportas es su nueva y a la vez su última esperanza, su amor y a la vez su dolor.

Esta obra de Müller del año 1979 está basada en la novela **La luz sobre el cadalso** de Ana Seghers. Müller ya había leído este texto muchos años antes, respondiéndole en 1958 con un poema propio. El título es **MOTIVO EN A.S.** Este es el texto:

Debuisson en Jamaica  
 Entre pechos negros  
 En París Robespierre  
 Con mandíbula rota.  
 O Juana de Arco cuando el ángel no llegó  
 Al final los ángeles nunca llegan  
 MONTAÑA DE CARNE DANTON NO  
 PUEDE DARLE A LA CALLE  
 CARNE ALGUNA  
 VEAN VEAN PUES LA CARNE EN LA  
 CALLE  
 CACERIA DEL VENADO CON  
 LOS ZAPATOS AMARILLOS  
 Cristo. El diablo le muestra los reinos del mundo  
 ARROJA LA CRUZ Y TODO SERA TUYO:



*La misión*, en dirección de Heiner Müller, Bochum, 1982.

En los tiempos de la traición  
Los paisajes son hermosos.

(Traducción: U. Atzpodien, R. Pérez, M. Schmohl)

Ambos textos de Müller, tanto este primer poema como la obra posterior, comienzan con la evocación de un recuerdo. Es el recuerdo de la Gran Revolución del año 1789, roto por la experiencia de la derrota, de su fracaso y su violenta interrupción para las antiguas y ahora viejas vanguardias.

Sin embargo, aquí no se presenta una experiencia que se centre sólo en París. También en otras partes del mundo esta derrota ha adquirido la forma de una percepción de largo aliento, quizá definitiva, de pérdida de esperanza —que por siempre e indefectiblemente quedará relacionada con el recuerdo de los tiempos de la traición. El poema de Müller termina enfatizando la violencia irracional de esta relación: la belleza de un paisaje y el poder del *Primer Amor* se convierten en los polos irresistibles de esta traición de la revolución y, con ello, en las condiciones necesarias para la despedida

del autor intelectual blanco Debuissou de su *Segundo Amor* —su revolución— rebajado a puta *ensangrentada*.

Veinte años más tarde, Müller retoma en *La misión* esta imagen de la despedida de un ideal de identidad revolucionaria —y la amplía. En la carta que, a modo de enunciado programático, introduce este nuevo texto su Galloudec, el antiguo compañero de Debuissou, envía un mensaje al que le encomendó esta misión en París. Un mensaje que adquiere carácter de símbolo en tanto conclusión y radical experiencia elemental de una derrota histórica:

*Galloudec a Antoine. Escribo esta carta en mi lecho de muerte. Escribo en mi nombre y en el del ciudadano Sasportas, a quien han ahorcado en Port Royal. Le comunico que tenemos que devolver la misión que nos encomendó la Convención por medio de la persona de Usted, pues no pudimos cumplirla. Quizá a otros les vaya mejor. De Debuissou no espere noticias, le va bien. Suele ocurrir que los traidores lo pasan bien cuando los pueblos se desangran.*

La carta de Galloudec va adquiriendo en su dicción y tratamiento la forma de un legado revolucionario global. Es la petición de ser liberado de una misión y asimismo un llamado a este antiguo compañero, que ahora vive escondido, de mostrar a su vez la cara, y junto con la misión devuelta, recibir de vuelta/aceptar también su propia responsabilidad individual. Es decir, asumir su propia historia y, con ello, cumplir por fin con el desistimiento de un mito de disciplina revolucionaria que hasta ese momento parecía definitivo: la *conformidad con la anulación de su rostro* en nombre y al servicio de la revolución, es decir, la autonegación del sujeto en la historia. Originalmente los propios emisarios enviados a Jamaica desde París –Debuisson, Sasportas y Galloudec– habían confirmado esta disposición como camuflaje para su misión: *Nuestro lugar es la jaula, si nuestras máscaras se rompen antes de tiempo*.

Sin embargo, con la experiencia de la derrota va surgiendo otra actitud de aprendizaje –existencial, fuera de cualquier teoría conocida hasta ahora; pues ahora el quitarse las máscaras está convirtiéndose precisamente en condición para la única y tal vez última posibilidad que queda de entregar una misión revolucionaria a aquellos, que –quizás– seguirán/podrían seguir a sus antecesores o que, habiendo nacido después, sólo escuchen su relato, como de una antiguabitácora: un código tal vez indescifrable, incomprendible como una escritura desconocida, pero no obstante una señal de vida. (Las mujeres del monte Ida del cuento *Kassandra* de Christa Wolf imprimen sus manos en arcilla: pues podría ser que algún día otros seres humanos, tal vez otra cultura más allá de toda experiencia propia, vean estos pedazos de greda como un mensaje secreto, un jeroglífico, en todo caso como un testimonio de otra vida: ¡un mensaje posible de descifrar!).

En la obra de Heiner Müller, Antoine recibe el mensaje de Galloudec en este mismo sentido; cuando le revela al extraño, que le trae el mensaje, después que éste le nombrara a Sasportas, su verdadera identidad –lo que equivale a entregarse.

## EL ÁNGEL DE LA HISTORIA

Mostrar la cara: ésta es, en tiempos de derrota, la única alternativa a la traición, que tarde o temprano siempre termina por mostrar su cara y que luego separa los muslos, contoneándose en el placer que brota de su propio tormento –y que la hace tan poderosa. Enfrentarse a esta violencia de una supremacía carente de moral, con la cara abierta de la desesperación, es un paso, que si bien no impide la tristeza y el desaliento, sí puede romper el anquilosamiento y la muerte –en nombre de las víctimas, los vivos y los muertos.

Con esta imagen conceptual, Müller retoma –en la aparición mítica del *ángel de la desesperación*, ya en la primera escena de la obra– un motivo, desarrollado por él mismo desde mucho antes: a saber, el motivo del ángel de la historia que, ya a finales de los años 50, había hecho resucitar en la imagen del **Ángel infortunado** en respuesta al **Angelus novus** de Walter Benjamin en sus tesis sobre el concepto de historia y a **Los viajes del dios de la fortuna** de Brecht. Cito:

## EL ÁNGEL INFORTUNADO

*A sus espaldas se arrumba el pasado, arroja escombros sobre las alas y los hombros con un estrépito como de tambores sepultados, mientras el futuro se amontona delante de él, le hunde los ojos, hace estallar las pupilas como una estrella, transforma la palabra en mordaza tonante, lo ahoga con su propio aliento. Durante algún tiempo se ve aún el batir de las alas, a través de su zumbido se oye derrumbarse las piedras ante sobre tras él, más fuerte cuanto más impetuoso el movimiento inútil, esporádico cuando decae. Entonces se cierra sobre él el instante: de pie en el lugar que rápidamente se ha llenado de escombros, el ángel infortunado queda inmóvil, esperando Historia en la petrificación de vuelo mirado aliento. Hasta que el zumbido renovado de poderosos aletazos se propague en ondas por la piedra y denuncie su vuelo.*

(Traducción: M. Schmohl, U. Atzpodien, R. Pérez)

La aparición del ángel de la desesperación es ahora la dolorosa actualización de esta imagen: como experiencia de pérdida de aquella última esperanza de que las piedras adquieran movimiento. Ahora, sólo queda la embriaguez del olvido y la promesa de un cielo desplomado que se convirtió en abismo:

*Soy el ángel de la desesperación. Con mis manos reparto la embriaguez, el letargo, el olvido, deseo y tormento de los cuerpos. Mi discurso es el silencio, mi canto el grito. A la sombra de mis alas habita el espanto. Mi esperanza es el último aliento. Mi esperanza es la primera batalla. Soy el cuchillo con el que el muerto hace estallar su ataúd. Yo soy el que será. Mi vuelo es la rebelión, mi cielo el abismo de mañana.*

Entonces los muertos comienzan a hablar: **Habíamos llegado a Jamaica.** Su relato es la historia de una experiencia catastrófica —repasada como trabajo recordatorio. Pero precisamente por este relato el vuelo del ángel puede comenzar de nuevo. Vuelve a entrar en movimiento, cuando hace estallar los ataúdes de los muertos, liberándolos de su pasado. Es una *explosion of a memory*, porque acaso —y esa es la convicción histórica de Müller—, sólo con ella podrá romperse la continuidad de la historia.

### TERCER MUNDO: LA GRAN ESPERANZA PARA NOSOTROS

A finales de los años 70, para el autor, el único lugar desde el cual esta liberación era siquiera posible pensar se llama *Africa, se llama Asia y Latinoamérica* —el Tercer Mundo. En ese entonces —como sueño de liberación a pesar de todas las derrotas— sólo ese mundo parecía encarnar la última *gran amenaza para Occidente y la gran esperanza para nosotros...* Aquello fue el sueño de una izquierda europea, que recitaba el sueño de Sasportas en el texto de Müller, que se cristalizó en una imagen más allá del racionalismo de ideas ilustradas de una razón instrumental y de su ceguera o discrecionalidad en todos sus diagnósticos analíticos de las condiciones sociales en el Este como en el Oeste. Frente a su antiguo compañero/aliado

Debuisson y este otro proyecto *blanco* —que no era ni podía ser el suyo—, y al que debía poner término con su propia muerte, Sasportas enarbola la fuerza elemental de su propia revolución *negra*. Esta se convierte en la anticipación de un orden diferente y en el modelo de un camino alternativo para alcanzarlo. Le hace decir Müller:

*Cuando los vivos no puedan seguir luchando, lucharán los muertos. Con cada latido de la revolución vuelve a crecer carne sobre los huesos, sangre en sus venas, vida en su muerte. La rebelión de los muertos será la guerra de los paisajes, nuestras armas los bosques, las montañas, los mares, los desiertos del mundo. Yo seré bosque, montaña, mar, desierto. Yo, eso es Africa. Yo, eso es Asia. Las dos Américas soy yo.*

Aquí aparece una imagen que ya en ese entonces ponía las posibilidades revolucionarias del Tercer Mundo muy por encima de sus condiciones políticas reales, percibidas simbólicamente en la furia de sus cuerpos, en las dimensiones de un paisaje y, con ello, en abierto contraste con este, para Müller, decadente lenguaje de la Ilustración en el viejo Primer Mundo. Desde la perspectiva histórica, éste habría perdido definitivamente su rol de sujeto, por lo que los nuevos sujetos de la resistencia contra él —fuera del Tercer Mundo— ya no se encontrarían en las ya clásicas estructuras de condiciones concebidas como lucha de clases, por lo tanto ni en la perspectiva de un proletariado revolucionario —un concepto del siglo XIX—, ni en sus guías y supuestos representantes intelectuales, sino en los marginados, los personajes marginales y las minorías de las antiguas metrópolis y su integración en los paisajes urbanos asiáticos, africanos, latinoamericanos del viejo continente, que están socavando este viejo mundo. Temor o esperanza, cuando *Aliento de fieras sopla en el Parlamento/sigilosamente saltan las panteras entre las bancas —llevándose de vuelta a la nada al Primer Mundo.*

Es una imagen tremendamente subversiva y provocativa a la vez, la que se evoca aquí, pero que **mu**y pronto reflejará también la certeza del fin de un sueño, su ineludible fracaso. Müller ya lo sabe hace tiempo, cuando reflexiona sobre Georg Büchner con ocasión

de su discurso de Darmstadt ante la Academia —y de paso también sobre el gigante de Goya en el recuerdo de su primera aparición como *padre de la guerrilla, que sentado en las montañas sólo tenía que contar las horas de la dominación*, o así parecía ser. Ahora vuelve a la realidad. ¿Y a qué conclusión llega Müller?

*En un cuadro mural de una celda de monasterio en Parma he visto sus pies cortados, gigantes en medio de un paisaje arcádico. Tal vez en alguna parte su cuerpo siga impulsándose sobre sus manos, sacudido por la risa tal vez, hacia un futuro desconocido... En Africa aún recorre su vía crucis hacia la historia, el tiempo ya no trabaja a su favor, y su hambre también habrá dejado de ser un elemento revolucionario desde que puede saciarse con bombas, mientras los tambores mayores del mundo se dedican a devastar el planeta.*

Este es su último diagnóstico, que encierra la memoria del destino de las hermanas y hermanos europeos de la guerrilla; por ejemplo, Ulrike Meinhof, hija de Prusia y novia de nacimiento tardío de otro (junto a Büchner) solitario de la literatura alemana, que se enterró a orillas del Wannsee; protagonista del último drama del mundo burgués... su hermana con el collar sangriento de Marie.

## TIEMPO VACÍO

Lo que viene después, es sólo tiempo vacío. El ángel de Müller dejó de volar. Este es el texto:

### Ángel infortunado 2

Entre ciudad y ciudad  
Después del muro el abismo  
Viento en los hombros  
La mano extraña en la carne solitaria  
El ángel aún lo escucho  
Pero ya no tiene más rostro que  
El tuyo que no conozco.

(Traducción: Margit Schmohl)

Aquí terminó por salirse por completo. Una y otra vez, como sintiéndose forzado a la necesaria reinterpretación a la luz de experiencias radicalmente

diferentes, las antiguas imágenes son evocadas una y otra vez, cuestionándose su validez, con lo que crece, en su propio juicio, la funesta sentencia del fracaso, la conciencia de la pérdida de la utopía. Su envergadura de dimensiones históricas (pasado, futuro, presente) al final para él parece haber caído en un abismo, que ya no significa más que espacio. El *ángel infortunado* en la imagen del **Ángel infortunado 2** ha sido definitivamente catapultado fuera del tiempo, su lugar es ahora sólo el abismo entre ciudad y ciudad —determinación geográfica y autodeterminación a la vez, pues es el Muro de Berlín el que se recuerda aquí— y que para Heiner Müller fue desde siempre algo más que una frontera entre Estados. Su valor simbólico: la realidad drástica de una experiencia palpable de las diferencias en el mundo: *Lo que me gusta (del muro...), es que representa un símbolo de una situación real, de la situación real, en la que se encuentra el mundo. Y aquí lo tenemos en hormigón*, se puede leer en una de las primeras anotaciones de Müller a propósito de la justificación de su existencia.

El sigue convencido que estas diferencias no desaparecieron con la demolición del muro. El problema reside ahora —como fatalmente queda de manifiesto— más bien en la identidad del ángel mismo, que ya no es reconocido. Y esta es una situación nueva. Porque por muy grande que haya sido el distanciamiento en la descripción antigua de este ángel, éste no podía hacer olvidar el hecho de que el autor —a pesar de todo— lograba ver en su figura algo *reconocido* o al menos reconocible. Así fue posible evidenciar la objetividad del proceso: la compenetración intelectual de las circunstancias sugería la posibilidad potencial de dominarlas. Aquí la historia sigue teniendo el aspecto de lo externo, supra-individual. Desde la posición del observador europeo, del que describía, se relativizaba el temor frente a lo que ocurría *afuera*.

En **Ángel infortunado 2** esta distancia dejó de existir. La historia se convirtió en historia propia, su dimensión histórica desapareció en el abismo dejado por el muro. El sujeto de la historia se ha acercado, podría tener **tu** rostro, pero el autor ya no lo reconoce. Lo que queda son momentos de soledad, de extrañeza, de fragilidad. Inscrita en el nuevo texto se encuentra la

confesión de que el prójimo ya no es visto ni reconocido como coetáneo. Con sinceridad sorprendente, Müller renuncia a imágenes anteriores como convicciones. Si bien sigue identificando a **su** ángel, el símbolo de liberación y emancipación como existente en el mundo, ya no está en condiciones de reconocer el rostro de este ángel.

De esta manera, se convierte, como autor, en el testigo contemporáneo de una época de este fin de siglo que está cuajando para convertirse en historia; fin de siglo, cuyas viejas caras le son familiares, que sabe nombrar, sabiendo a la vez de su historicidad. Negarse a reanimar las antiguas certezas y cuidarse de otras nuevas –también esta verdad se encuentra inscrita en el poema: como aceptación de que el ideal por tanto tiempo alimentado ahora le es ajeno, debiendo quedar en manos ajenas– y en la duda si acaso son las manos adecuadas...

Es finalmente la renuncia a una utopía de un sujeto histórico que rompa sus propios límites: *Ningún ángel romperá con alas tu espacio*, dice el poema posterior **Autocrítica 2 Llave rota**. Es la revocación dolorosa, y por lo mismo tan impresionante, de aquel enfático comienzo que, a pesar de todas las catástrofes del mundo, hacía aparecer al **Ángel infortunado** de 1958 como axioma central de una **acción** posible. Pues aquel ángel sólo esperaba la historia en la petrificación *hasta que el zumbido renovado de poderosos aletazos se propague en ondas por la piedra y anuncie su vuelo*. Ahora se anuncia doble inseguridad: la ineficacia se limita al espacio propio. Es esa limitación la que niega con tanta vehemencia la perspectiva subjetiva de *salvación* y que ya no quiere decir nada con respecto a la posibilidad general. Es por ello que, fuera del espacio propio, se puede y debe seguir afirmando la liberación como tarea, como una misión existencial. Por consiguiente, la desesperación del sujeto no se refiere tanto a una catástrofe universal que impide la historia, sino más bien a la comprensión de la situación exclusivamente personal de exclusión. La confesión de Müller se refiere a que ahora, en su etapa individual de vida, no sólo ya no vea un lugar para las utopías de su época, sino que además tenga que admitir que cualquier perspectiva de utopía

alimentada hasta ahora –para sí mismo– esté bloqueada definitivamente. Lo que queda, es pues la imagen de un Tiempo vacío:

### Tiempo vacío

A mi sombra de ayer

La quemó el sol

En un cansado abril

Polvo sobre los libros

En la noche

Los relojes se aceleran

Ningún viento del mar

Esperar a nada

(Traducción: Uta Atzpodien, Rodrigo Pérez)

Eso de *esperar* nunca fue el fuerte de Müller. Lo sabemos. Su postura como autor se caracterizaba más por la impaciente búsqueda de potenciales revolucionarios que por la paciente espera de una situación revolucionaria que, algún día, podría pasar por allí. Sin embargo, este diagnóstico no podía aplicarse a sus textos: A ellos, por largo tiempo los veía como criaturas en soledad –por lo que perfectamente podían esperar la historia– esa fue su convicción. Y sin embargo, en forma simultánea y recurrente, los textos develan indicios de que también él entendía la *sociedad sin clases* como un *ideal*, a cuya realización quería decididamente contribuir. Precisamente esta sensación de seguridad, la certeza de esta expectativa, me parece, lo hizo aparecer como un hombre tan sereno: su tiempo –como tiempo de sus textos– ¡vendría!

Sin embargo, con vistas a las obras tardías de Müller, esta promesa de una espera en este sentido productiva cambia claramente en la nueva percepción dolorosa de la *espera a nada*. Müller perdió su fe. El *tiempo nuevo* que comienza después de su tiempo de una *vida en dos dictaduras*, de una vida en una permanente *guerra sin batalla* –como tituló su autobiografía–, pero vinculada a la utopía de liberación de la humanidad; este tiempo nuevo ahora sólo aparece como la mera negación de este ideal. De allí que, ante semejante peso de la experiencia, que marcaría cada vez más los textos

tardíos, todos los anteriores parezcan casi ingenuamente optimistas. Puesto que todos sin excepción tenían siempre un momento de perspectiva; a pesar de todos los conflictos y disonancias, llevaban inscritos una posible solución. Si por ejemplo en el interludio de **CEMENTO, Heracles 2 o la Hidra**, el protagonista se encuentra envuelto hasta la autodestrucción en un conflicto, en cuyo transcurso se enreda crecientemente en la identidad del adversario, el final ofrecía al menos la perspectiva de una solución o superación del conflicto por medio del cambio:

*... en el silencio blanco, que anunciaba el comienzo del asalto final, aprendió a leer el siempre distinto plano de construcción de la máquina, que él era dejaba de ser era nuevamente distinto con cada mirada garra paso, y que él lo pensaba cambiaba escribía con la caligrafía de sus trabajos y muertes.*

Precisamente esta confianza en los cambios, en la posibilidad de transformar las condiciones, formaba el contexto secreto de todos los textos anteriores; la

confianza perdida en este mundo del Heiner Müller tardío —en su posibilidad de cambio— es por lo tanto, como su última palabra, su último desafío para nosotros, sus lectores y espectadores.

## LOS TEXTOS ONÍRICOS

Para finalizar, al menos demos otro vistazo más profundo, no en la esperanza de encontrar de repente algún secreto mensaje de salvación que hayamos pasado por alto, pero sí con la actitud de disposición autodeterminada a pensar por nosotros mismos y la oportunidad contenida en ello, de contestar la negación de Müller, su negativa de responder a nuestras esperanzas depositadas en él, eventualmente de otra forma que no sea el mero gesto de la desilusión.

Muchos de los textos de su obra póstuma son *textos oníricos*. Su dictum, de acuerdo al cual primero hay que analizar la historia para poder denunciarla, deshacerse de ella, vale también para el ámbito individual. En los sueños se vivencia el Yo auténtico,

Als an einem Märzorgen des Jahres 1966 der Gefreite Knechtel durch den Sehschlitz des Postenstandes auf den Belebtesten Platz Europas starrte, sah er seine Großtante Anna, wie sie - vom Haus Vaterland kommend - gegen eine Straßenbahn der Linie 93 lief, und die zu Höckersperren verarbeiteten Schienen kamen ihm wie ein verspäteter Sieg der Novemberrevolution vor. H. Müller



exponerse a ellos significa querer reconocerse y aceptarse como el que se es. Pero el sueño no tiene sólo ese significado individual. Por algo, la sociedad burguesa institucionalizó a los sueños o la interpretación de los sueños por medio del psicoanálisis y la socialista ni siquiera se aproximó científicamente al tema. Sin embargo, en cualquier caso, la separación del lado *oscuro* del hombre de la vida cotidiana es la garantía de su funcionamiento. Desde que la ciencia manifestó su interés por los sueños, existe el interés simultáneo de mantenerlos lejos de la esfera pública y de circunscribirlos a la esfera meramente privada. Estos propósitos saben de la relevancia de los sueños para la esfera pública, de ser el sismógrafo de su tectónica, incluso antes de que las dislocaciones se manifiesten en la superficie. Por lo tanto, el trabajo con los sueños es siempre trabajo con la globalidad, siendo el sondeo de la dimensión privada y social su tarea más difícil.

A finales de los años 70 se encuentra en **La misión** de Müller la descripción de una situación paradójica, *traumática*. Un empleado, camino a la oficina de

su jefe, que lo espera con una misión importante, entra en un ascensor, en el que la acostumbrada vivencia espacio-tiempo está siendo totalmente trastornada. Cuando el ascensor se detiene, el narrador en primera persona se encuentra en una calle de una aldea en Perú. La sorpresa de encontrarse fuera de lugar sólo es superada por la absoluta indiferencia de los nativos frente a él. La descripción del paseo del empleado en este mundo extraño para él terminará finalmente con una confrontación:

*...y sigo adelante en el paisaje, cuyo trabajo no es otro que esperar la desaparición del ser humano. Ahora conozco mi destino. Tiro mi ropa, lo exterior ya no importa. En algún momento EL OTRO me saldrá al encuentro, el antípoda, el doble con mi rostro de nieve. Uno de nosotros sobrevivirá.*

En 1995, Müller escribe un soneto con el título **Bosque de sueño** que retoma una vez más aquella expectativa del encuentro esperado/temido consigo mismo, disolviéndola por fin:

Quando una mañana de marzo del año 1966 el cabo Knechtel miraba fijamente desde su puesto de centinela sobre la plaza más concurrida de Europa, vio cómo su tía abuela Ana -quien venía de la casa paterna- se estrelló con un tranvía de la línea 93, y los rieles convertidos en barras de contención le parecieron como una victoria tardía de la Revolución de Noviembre. H. Müller



## BOSQUE DE SUEÑO

Esta noche en sueños atravesé un bosque  
 Lleno de espanto. Siguiendo el alfabeto  
 Con ojos vacíos que mirada alguna comprende  
 Estaban los animales entre árbol y árbol  
 Esculpidos en la piedra por el hielo. De las filas  
 De pinos surgía, abriéndose paso en la nieve,  
 Acercándose con ruido metálico, a mí  
 Acaso sueño, veo lo que veo  
 Un niño en armas, con armadura y visera  
 Lanza en ristre. Su punta emite un fulgor  
 En la oscuridad del bosque que bebe el sol  
 La última huella del día un rayo dorado  
 Detrás del bosque de sueño que llama a morir  
 Y en el parpadeo entre golpe y estocada  
 Mi rostro me miró: el niño era yo.

(Traducción: Margit Schmohl)

El que haya retomado el motivo muestra lo fuerte que esta imagen del doble tiene que haber sido para Müller. Es el intento de mirarle la cara a la propia verdad, de producir autenticidad consigo mismo. El nuevo encuentro es un encuentro con la muerte en un paisaje de la muerte. Si en **La misión** se manifestaba aún la confianza en la existencia de un paisaje más allá del hombre, ahora el encuentro transcurre en un paisaje meramente imaginario. La percepción está restringida a un bosque de sueños que contiene todos los elementos del mundo de los muertos; los animales y los árboles no son más que accesorios de una realidad rígida, fría, que bebe la luz del sol.

El que el encuentro sea una confrontación que terminará con la muerte del más débil, no impide que el empleado de **La misión** siga buscando esta confrontación (que más bien parece llevar a la fusión). Reunir en uno a antípoda y doble es más que un juego dialéctico. En él, se revela el saber que antes de lo propio hay que conocer lo extraño. Sobrevivir en un encuentro como éste no sería tanto el resultado de una exitosa capacidad defensiva, sino más bien producto de la capacidad de aceptar al otro en uno mismo. La misión del empleado apunta al perfeccionamiento personal; el sobreviviente habría, entonces, integrado

los aspectos del otro, se los habrá apropiado, internalizado. El resultado de semejante fusión sería una nueva identidad que comprendería a la antigua.

El nuevo texto rompe precisamente con esta esperanza. Porque este encuentro es un encuentro que conduce a la muerte. Ya no existe la posibilidad de un balance productivo en el encuentro consigo mismo, pues este otro aparece en armadura, ¡se enfrenta a él! El que buscó, ahora es encontrado. Necesariamente surge la evocación de que se trata de un ajuste de cuentas. Encontrarse consigo mismo conduce a darse muerte a sí mismo –al suicidio. Sólo en el momento de morir el moribundo se reconoce: su Yo de niño es la razón de su muerte.

Con este breve texto, Heiner Müller se acerca a un trauma, cuya importancia como impulso básico para su obra en general no es de subestimar. Al principio de sus recuerdos está la experiencia de la detención de su padre por hombres de la Gestapo. Cuando el padre quiere mirar por última vez a su hijo, éste finge dormir. Se llevan al padre, sin que éste haya tenido la oportunidad antes de hablar con su hijo. Müller habla incluso en esta relación de su culpa: *Esto es mi culpa. Yo fingí dormir. En el fondo ésta es la primera escena de mi teatro.*

Es esta combinación fatal de culpa y traición que el niño Heiner Müller experimenta y que el autor Müller nunca olvidará. El adulto Müller desconfía del niño. Sabe de lo que es capaz: en el momento de crisis traicionará al padre. La orientación del texto apunta a un diagnóstico traumático: ¡la culpa confesada hace tiempo aún no ha sido expiada! Pero si el niño mata hasta hoy, vuelve a plantearse la pregunta si acaso se ha encontrado el camino correcto. La conclusión a la que se llega al juntar este texto con el de **La misión** es funesta para él, que realiza el balance, pues dice: *continuación de la traición por medio de la escritura.* Y en el encuentro con el otro es la victoria del Yo armado y acorazado sobre el Yo manifestamente indefenso.

## MUERTE EN EL TEATRO – TEATROMUERTE

Y sin embargo: el texto apunta más allá de este final, pues por su mera **existencia** es también una victoria sobre ese otro. Porque en la descripción va

**superando** una culpa y el gesto de escribir se convierte en un gesto de auto-desenmascaramiento. Se convierte en la prueba de la capacidad de Müller *demirar el blanco del ojo* de su propia historia –contra la tentación de seguir confiando en su consagrado carácter clásico o de sostener el juego de máscaras de una representación teatral. Por ejemplo, como el personaje de Valmont lo demuestra en **Quarteto**, celebrando aún su propia muerte. Allí, morir se convierte en retirada placentera de un mundo muerto desde ya. Müller titula esta escena *Salón antes de la revolución francesa. Bunker después de la tercera guerra mundial*. En este sentido, en la pose vanidosa del moribundo se pone al descubierto algo más que sólo un carácter narcisista. La puesta en escena de la propia muerte es autoestilización y determinación temporal a la vez. Ya no es el tiempo de Sasportas o de una Ofelia transformada en crisálida, que como una bomba, aguarda con impaciencia el momento de su explosión. Su tiempo ha transcurrido, sólo siguen presentes en tanto siluetas colocadas contra los rostros lisos de sus sucesores. ¡Presencia en la ausencia! En este sentido, ya no es posible pensar la Marquesa de Merteuil –compañera y víctima de Valmont en este nuevo juego– sin Ofelia. Pero ya no es la hermana de Ofelia sino su contraste, la mujer dejada atrás, echada hacia atrás en el paso de cangrejo de la historia por un hombre que determina –y domina– el juego hasta en la muerte:

*No necesita decirme Marquesa que el vino estaba envenenado. Quisiera poder observar su muerte como ahora observo la mía. Por lo demás, todavía me gusto.*

Es decir, aún la muerte recibida ofrece la oportunidad de burlarse de la que queda atrás, la que pretendía vengarse con el asesinato y, sin embargo, se queda sola, como víctima. Las últimas palabras del moribundo Valmont terminan con la confesión de no haber actuado nunca, en ningún momento, sin máscara, sin simular. En este sentido, la muerte viene a concluir una vida que sólo fue actuación, más precisamente, teatro: *Espero que mi actuación no la haya aburrido. Esto sería en verdad imperdonable*. Muerte en el teatro - **Teatromuerte**, también esta imagen se repite, y yo

quisiera presentarles esta repetición como experiencia de contradicción, aunque sólo fuera para darles a escuchar el poema que lleva este título. Pienso que en términos de estética formal es una joya.

### Teatromuerte

Teatro vacío. Sobre el escenario muere  
Un actor según las reglas de su arte  
El puñal en la nuca. Agotado el fervor  
Un último solo, publicitándose para el aplauso.  
Y ninguna mano. En un palco, vacío  
Como el teatro, un vestido olvidado.  
La seda susurra, lo que el actor grita.  
La seda se tiñe de rojo, el vestido se hace pesado

Por la sangre del actor que se escurre en la muerte.  
Al resplandor del candil que destiñe la escena  
Bebe el vestido olvidado, vaciándole las venas  
Al moribundo que ya no se parece más que a sí mismo  
Ni deseo ni espanto de la transfiguración  
*Su sangre una mancha de color sin retorno.*

(Traduc.: U. Atzpodien, R. Pérez, M. Schmohl)

A primera vista, esta situación recuerda la vida por Valmont. Pero la primera vista engaña. Porque el poema carece de aquel amaneramiento, aquella afectación y vanidad aún tan característica de Valmont. Además falta la contraparte, por y para la cual se muere: ya no está. Lo sorprendente es que aquí, en cambio, vuelva con mucha fuerza el recuerdo de Sasportas, cuando acusa a Debuissou después de su traición. Recuerden: *Cuando los vivos no puedan seguir luchando, lucharán los muertos. Con cada latido de la revolución vuelve a crecer carne sobre los huesos, sangre en sus venas, vida en su muerte.*

Es este conjuro del regreso de los muertos, que –cuando los vivos hayan abandonado la lucha– asumirán y deberán asumir ese trabajo. En este sentido, Sasportas sólo denuncia la existencia de Debuissou como un dato colonialista y lo archiva: *Tu sangre vacía nuestras venas* –éste es el diagnóstico y sobre todo

por ello se le niega ahora consecuentemente su muerte; no se le da en el gusto. No le permiten morir; debe quedarse solo con su traición. Si volvemos ahora al poema **Teatromuerte**, encontraremos también aquí nuevamente una actitud extremadamente crítica de Müller frente a sí mismo. Pues en su cuasi-identificación con Debuissou vuelve a relucir la experiencia de la propia traición, disfrazada como obligación de seguir viviendo. ¡Ahora todo esto ha terminado!

### CULMINACIÓN VIVENCIAL EN LA CATÁSTROFE Y LA ESPERANZA

Y con ello llego al final, refiriéndome por última vez a un **Texto de sueño**, en el cual Müller vierte, inmediatamente antes de su muerte, como en un testamento final, la culminación de su mundo vivencial como catástrofe —y a la vez, esperanza para las generaciones futuras. Su descripción desemboca y culmina en la imagen de una caldera y de la única forma que queda para moverse en ella, en la delgada línea entre la pared de la caldera y el inexorable fondo de agua. Por dirigir una mirada voyerista a un moribundo, el paso del que se encuentra encerrado allí se confunde, cae al fondo de agua y ve con espanto y con alivio a su hija arriba, en el borde de cemento, salvada por ahora, pero ya en vías de salirse del canasto en el cual la llevaba:

*...los ojos puestos sobre mí, que no puede salir del agua, el borde de cemento demasiado alto, PERMANECE LEJOS DE MI QUIEN NO TE PUEDE AYUDAR mi único pensamiento, mientras su mirada confiada y exigente a mí, nadador desamparado, me parte el corazón.*

Ninguna advertencia ante las consecuencias de una recepción ingenua que espera salvación de los textos de Müller podría ser más enfática que la que el mismo Müller formula aquí. Porque él, que se está hundiendo aquí, apunta lejos de sí mismo: No soy

yo el que pueda entregar esperanza. La antigua represión de la certeza del fracaso por medio de permanente y exitosa actividad, se manifiesta por última vez —como corrección. Porque ahora todo ha terminado. El hombre dejó de esperar a otra historia o de romper lo siempre igual —como su texto. Con la percepción última de haber sido alcanzado por ella, permanece en el lugar de su cautiverio, esperando su muerte; por encima de él, una vez más la mirada infantil, llena de confianza en la salvación que él podría dispensar; un solo pensamiento que *parte el corazón*, pero que ya no puede anular el conocimiento de lo definitivo del propio fin. La *pesadilla de la historia*, llevada hasta la última consecuencia de todas las experiencias catastróficas de su vida en la imagen de la caldera, de un cerco\* sin salida, persiste, sigue allí como símbolo monstruoso de un estado de guerra sin fin.

La muerte de Müller no logra borrar esta imagen. En una superación crítica del *cerco de hielo*\* el lector, nosotros, tenemos que desarrollar estrategias diferentes, propias, para deshacernos de esta pesadilla. ¡Sin análisis no hay denuncia! En este sentido, los textos de Müller siguen y seguirán siendo garantes de perturbación, de trastorno en sentido productivo. Y de ello se pueden experimentar pruebas y actitudes significativas también por estos días, en esta ciudad, en este país. Müller lo sabía —y nosotros deberíamos aprenderlo en nuestro trabajo: *Sólo a pocos vale la pena rebatir.*

*El camino no termina cuando la meta estalla.* Mi última frase cita a Volker Braun, dramaturgo y amigo de Müller, y dos frases del **Fatzer** de Brecht, con las cuales finalizo, saludando a todos los antiguos y nuevos amigos en Chile:

*el conocimiento puede necesitarse en otro lugar/ diferente al lugar donde se encontró... todas estas noches/ ya no duermo por temor a que algo pudiera/ perderse en la arena y olvidarse.*

Traducción: Margit Schmohl  
Subtítulos: Revista Apuntes

\* En 'Texto de Sueño' (Traumtext) H. Müller utiliza el término "Kessel", que significa "caldera", pero a la vez designa un concepto de estrategia militar que en español corresponde a "cerco" (p.ej.: "der Kessel von Stalingrad" — el cerco de Stalingrado).