

Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación*

HEINER MÜLLER AND THE BREAKING OF THE DRAMATIC FORM: TRACKING OF A DRAMATURGY OF FRAGMENTATION
HEINER MÜLLER E A RUPTURA DA FORMA DRAMÁTICA: RASTREAMENTO POR UMA DRAMATURGIA DA FRAGMENTAÇÃO

Viviana Veloza Martínez**

Fecha de recepción: 15 DE ENERO DE 2011 | Fecha de aceptación: 2 DE ABRIL DE 2011.
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>.

Resumen

Desde una descripción analítica, el artículo propone rastrear los factores que llevaron a una ruptura radical de la forma dramática como representación mimética, comprendida en Occidente a partir de los presupuestos de la poética de Aristóteles. Esta ruptura, indudablemente, está relacionada con la crisis general de la cultura que llevó a los artistas a cuestionar y modificar todo el andamiaje teatral y, especialmente, a descomponer el texto teatral. Heiner Müller, dramaturgo contemporáneo, es quien lleva al límite este cuestionamiento hasta desaparecer casi por completo todos los lineamientos estilísticos y de contenido definidos por Aristóteles, elaborando una dramaturgia de la fragmentariedad que se inscribe en lo que ha definido Hans-Thies Lehmann como teatro posdramático.

Palabras clave: teatro, forma dramática, presupuestos aristotélicos, texto teatral, fragmentación, Heiner Müller.

Palabras clave descriptor: Müller, Heiner, 1929-1995; crítica e interpretación; teatro alemán; drama.

* Artículo de investigación, resultado de la tesis de pregrado en Artes Escénicas titulada "Siglo XX, una aproximación a la fractura del sujeto y la realidad: estallido de la forma dramática como representación mimética", de la Universidad Pedagógica Nacional.

** Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia.
vivianavelozamartinez@gmail.com.

Abstract

From an analytical description, the article aims to track factors that resulted in a radical rupture of the dramatic form like mimetic representation, as originated in the West in the assumptions of Aristotle's poetics. Such split is undoubtedly related with the general crisis of the culture that made artists question and modify the whole theatrical framework; especially to decompose the theatrical text. Heiner Müller, contemporary dramatist, is the one who brings this issue to the limit, to the point of almost completely disappearing all stylistic content guidelines defined by Aristotle, by elaborating a fragmented dramaturgy that inscribes itself in what has been defined by Hans-Thies Lehmann as postdramatic theatre

Keywords: Theatre, Dramatic Form, Aristotle's Assumptions, Theatrical Text, Heiner Müller.

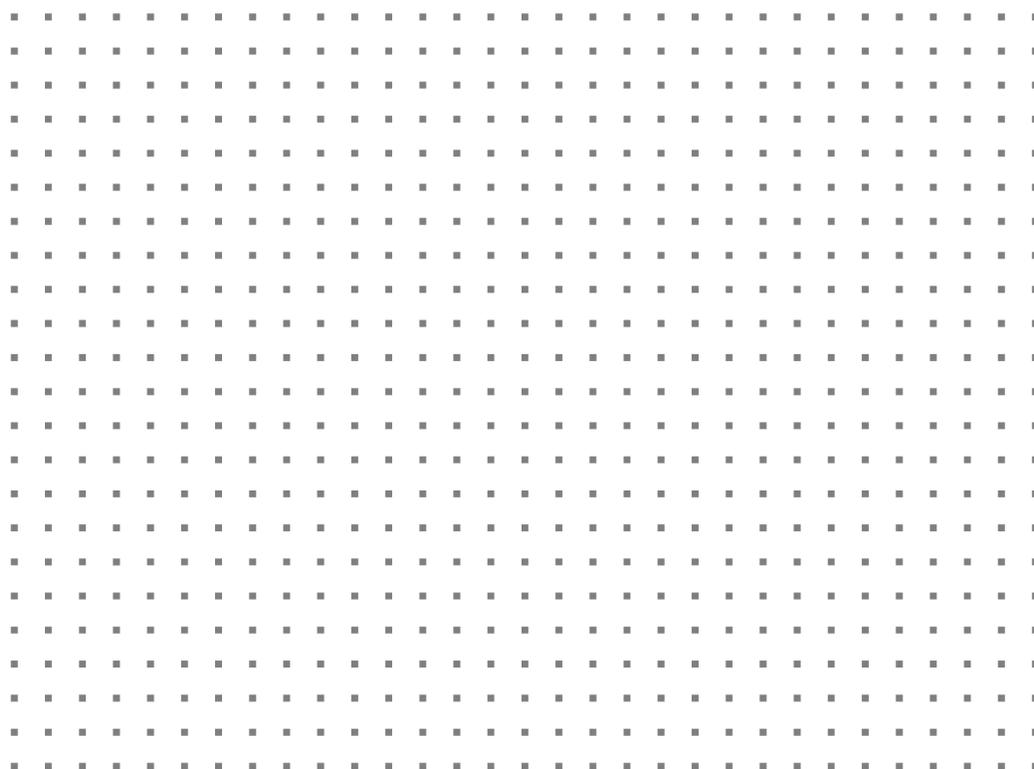
Keywords Plus: Plus: Müller, Heiner, 1929-1995; Critic and Interpretation; Drama German; Drama.

Resumo

A partir de uma descrição analítica, o artigo propõe rastrear os fatores que levaram a uma ruptura radical dramática como a representação mimética, entendida no Ocidente a partir dos pressupostos da poética de Aristóteles. Ruptura, que sem dúvida está relacionada com a crise geral da cultura que levou aos artistas a questionar e modificar toda a estrutura teatral; especialmente a descompor o texto teatral. Heiner Müller, dramaturgo contemporâneo, é quem leva ao limite esta questão até desaparecer quase por completo todos os lineamentos estilísticos e de conteúdo definidos por Aristóteles, elaborando uma dramaturgia da fragmentariedade que se inscreve no que tem definido Hans-Thies Lehmann como teatro pós-dramático.

Palavras chave: Teatro, forma dramática, pressupostos aristotélicos, texto teatral, fragmentação, Heiner Müller.

Palavras chave descritor: Teatro dramático, Heiner Müller, teatro pós-dramático.



El fragmento significa deconstrucción de lo existente y, a la vez, reconstrucción a través de un nuevo modelo. Y esa reconstrucción, en tanto resultado de una apropiación creadora, productiva, significa un momento de utopía, o sea, de esperanza: El enfrentamiento con el texto fragmentario.

Sandoval (2009, p. 169)

PROEMIO

Fragmentación, ruptura, de-construcción, mezcla de estilos-formas, superposición de imágenes, pensamientos y palabras son algunos de los elementos que describen la creación teatral de Heiner Müller, considerado uno de los dramaturgos más representativos de la escritura teatral contemporánea.

Sus obras, compuestas en su mayor parte por piezas dramáticas, adaptaciones de grandes tragedias de Sófocles y de Shakespeare, ensayos, textos en prosa y variadas entrevistas, conforman un *corpus* que, más allá de constituirse como un postulado teatral, refleja la elaboración de una estética que fue llevada por el autor hasta sus últimas consecuencias, al descomponer radicalmente los postulados dramáticos de Aristóteles, como la forma de dar cuenta de la crisis que asistía la sociedad del siglo XX.

Este autor, nacido en Eppendorf (Alemania) el 9 de enero de 1929, fue un hombre al que claramente sucesos como la Segunda Guerra Mundial, el estalinismo, la Guerra Fría y el Muro de Berlín marcaron su existencia y lo llevaron a trasgredir en sus obras elementos como el espacio, el tiempo, la acción, los personajes y, sobre todo, la relación de los actores y directores con la noción de mimesis, como una respuesta directa a la imposibilidad de capturar la realidad –que para él era caótica y quebrantada– desde una estructura teatral lineal, progresiva, constituida como un todo dotado de unidad.

Para Müller, las fuertes confrontaciones y contradicciones que arrojaba la historia correspondían a un modelo dramático de la fragmentación y la catástrofe, donde tal y como él lo expresó, se buscará “destruir las ilusiones, [...] Reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie” para reflejar al espectador la compleja relación del individuo y la sociedad (Müller, 1996, p. 158).

Recordemos que, desde Grecia hasta la actualidad, la finalidad del teatro ha sido siempre representar las acciones de los seres humanos sobre el mundo, “por medio de actores, a través de un espacio y un tiempo figurado, en frente de un público invitado a dar fe a las imágenes así construidas” (Abirached, 1994, p. 90).

Una lógica que en Occidente, con escasas variaciones, permanece moviéndose bajo la noción de mimesis o imitación –propuesta por Aristóteles en su poética– que ha guiado a los artistas a representar la realidad a partir de un componente estructurante que tiene como elemento sustancial: 1) *la unidad* tanto en términos de los acontecimientos, como en términos del espacio y del tiempo, 2) *el predominio de la narración* anclada en el encadenamiento de sucesos lineales ordenados en una estructura lógico-causal: orden-desorden-nuevo orden y 3) *la construcción racional de una acción, de un*

personaje que se interrelacionan a través del *diálogo*. Se constituye así una lógica posible de la estructura del teatro que el artista amalgama para referenciar la realidad de forma verosímil, con el objetivo de que el espectador se identifique con lo representado y, por medio de dicha identificación, logre desprenderse de sus más profundas pasiones.

En tal sentido, Müller –heredero del trabajo teatral de Bertold Brecht– cuestionó, desde su escritura, estos fundamentos aristotélicos como un principio fundador de las creaciones teatrales, al considerar que el teatro ya no debía ser un simple “mausoleo de la literatura”, ligado a un modelo representacional que asumiera la función de esclarecimiento o identificación, pues de ello se encarga o tendría que encargarse –dice él– otros medios de comunicación, sino, por el contrario, el teatro debía “implicar a la gente en procesos, en hacerles participar. [...] que la gente se pregunte: ¿cómo me habría comportado [en tal u otra] situación?” (Müller, 1996, p. 157). Un teatro que, en suma, estimule al espectador a no recibir pasivamente interpretaciones y soluciones desde una óptica lineal, sino conflictos que le permitan la producción de sus propias fantasías.

Para Müller el arte debe ser un proceso inconcluso en el que todos los implicados deben asumir el papel activo de coproductores dentro de estructuras de representación capaces de mostrar el transcurso de dichos procesos. (Sandoval, 2009, p. 165)

Por lo tanto, este autor rompió con la idea de una obra encausada a contar una historia con principio y fin, para ser puesta en escena de forma verosímil. Su búsqueda se centro, más bien, en hacer de sus textos un material fragmentado, cuyos trozos permitieran al espectador una experiencia real: dificultarle un acceso intelectual inmediato para que se viera obligado a reflexionar, más tarde, acerca de lo que observó. En tanto que, para Müller, “no se trataba de transmitir contenidos e ideas, sino de hacerlo de una forma capaz de otorgarle a la institución del teatro una nueva cualidad” (Sandoval, 2009, p. 164). De esta forma, “las piezas teatrales fueron para él proyectos de realidad ajenos a cualquier mimetismo que debían exigir del espectador/lector un involucramiento hasta el agotamiento, pasando por provocaciones e irritaciones” (Sandoval, 2009, p. 165).

Heiner Müller expresa:

Cuando escribo experimento siempre la necesidad de cargar sobre la gente tantas cosas que al principio no sepan qué deben acarrear [...]. Ahora en menester presentar simultáneamente tantos puntos como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir. Es decir, quizá ya en absoluto no puedan elegir, pero tienen que decidir qué es lo primero con que van a cargar. (1996, p 154)

De esta manera, la escritura teatral de Müller se define como una dramaturgia que rompe claramente con la forma dramática como representación mimética y que instala en lo que el teórico alemán Hans-Thies Lehmann ha definido “teatro posdramático”¹: un nuevo teatro que inaugura, entre otros elementos, la escritura de la fragmentariedad como la nueva forma de dar cuenta de la realidad, evidenciando que el sentido de la obra

misma (dramática) ha dejado de ser un sentido coherente con la realidad y que ahora debe ser un sentido que está más bien para construir, el cual no preexiste al hecho artístico, sino que debe ser construido por la obra misma.

Parece sensato llamar posdramático un sector significativo del nuevo teatro. Al mismo tiempo, el nuevo texto de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo, texto de teatro que dejó de ser dramático. (Lehmann, 2006, p. 3)

FORMA DRAMÁTICA BAJO LOS PRESUPUESTOS ARISTOTÉLICOS

Robert Abirached (1994, p. 17) crítico e historiador teatral, señala que los planteamientos dramatúrgicos aristotélicos son un conjunto de leyes que están dispuestas para regir el ejercicio teatral, ubicando la forma dramática como un principio orgánico de unidad y de progresión donde se impone el todo ante la parte, como la forma de expresar la unicidad de la realidad y el sujeto. De esta manera, se hace necesario visualizar los presupuestos de Aristóteles, tal y como los plantea en su Poética, para comprender bajo qué lineamientos se define la forma dramática como unidad y, posteriormente, visualizar cómo Heiner Müller rompe con esta lógica estructural desde la fragmentación.

Tenemos así que, para la teoría aristotélica, la mimesis es el elemento esencial para que el ser humano adquiera conocimiento y dominio sobre la naturaleza y, en tal medida, el conocimiento no es otra cosa que la asignación de sentido que el sujeto le atribuye a su propia existencia. Por lo tanto, para Aristóteles, todas las artes eran imitación, no por ser una copia exacta de la realidad, de lo existente que tal vez buscara sustituirla, sino que eran la instancia que permitía re-presentar la relación del sujeto con el mundo. Es decir, dar cuenta de la construcción de sentido que el sujeto elaboraba sobre su realidad (Aristóteles 2003, Cap. III, 1448b).

Por consiguiente, para Aristóteles, la finalidad del teatro era imitar las acciones de los hombres sobre el mundo, aspecto que podían realizar, representándolos mejor de lo que ellos eran (tragedia) o peor de lo que se presentaban en la realidad misma (comedia), para lograr por medio de la compasión y el miedo, purificar y modelar sus pasiones más profundas. Es decir, “privarlos de lo que tenían de excesivo y vicioso, para ser reducidas conforme la razón” (Aristóteles, 2003, Cap. VI, 1449b).

Para lograr tal fin, todas las representaciones escénicas debían cumplir, como única condición y como único límite, la verosimilitud. El espectador, al ver la obra, debía creer que era verdad. Que todo lo que allí se narraba, sucedía o podía suceder. En otras palabras, el espectador tenía que tener una identificación absoluta con lo narrado. Para ello, Aristóteles estableció una lógica posible de la estructura del teatro:

1. Dispuso que la narración debía ser la representación, no del hombre, sino de una única acción íntegra y completa que, como a cualquier todo, se le debía asignar principio, medio y fin, en tanto “que los hombres son felices o lo contrario por sus acciones”

y los individuos “no actúan, por tanto, para representar caracteres, sino que estos son presentados a través de las acciones” (Aristóteles, 2003, Cap. VII, 1451a).

2. Los hechos debían ser ordenados de manera cronológica y, de tal forma que “[...] al cambiar o eliminar uno de ellos, se trastorne y se descomponga el todo, puesto que algo que pueda añadirse o no añadirse sin consecuencias visibles no forma parte del todo” (Aristóteles, 2003, Cap. VIII, 1451a). En otras palabras, las acciones debían estar encadenadas en una estructura racional, favoreciendo su progreso bajo el ordenamiento de cada escena por relación a la siguiente.

3. Los acontecimientos debían ser puestos bajo una lógica causal. Es decir, los hechos debían suceder por razones de causa-efecto: primero, un orden inicial que es modificado por un suceso de partida en donde empieza una situación de caos que lleva hasta el límite la acción: suceso principal, tomando conciencia de sus actos el personaje y dando resolución al conflicto para establecer un nuevo orden (Aristóteles, 2003, Cap. X, 1452a). A modo de ejemplo, podemos tomar a la narrativa de Edipo rey. Recordemos que Edipo reina en Tebas durante diez años sin problema (orden inicial), sobreviene la peste (suceso de partida). Por lo tanto, se envía a Creón al oráculo, señalando este último que hay que buscar al asesino de Layo y expulsarlo de Tebas (caos). Al punto máximo de la situación, Edipo se saca los ojos al entender que él es el asesino (suceso principal). Finalmente, Edipo es expulsado de Tebas bajo el gobierno de Creón (nuevo orden).

4. Las acciones debían tener una unidad de espacio y de tiempo. Debían suceder en un único lugar que fuera visible para el espectador y en un tiempo determinado.

5. Puesto que el teatro es imitación de una acción, debía ser ejecutada por individuos, que representarían personajes

[...] sometidos a la organización general de la narración, los cuales no disponen para manifestarse más que de sus hechos y sus dichos, [...] convocados en el escenario a la identificación de las sociedades en sus héroes positivos o negativos [...] Dotados de un carácter que los individualiza y lo acerca a la realidad del espectador, ya sea como pasión o como marcas de su inclusión en un ámbito socio-histórico definido: como entidad psicológica y/o como entidad sociológica y/o metafísica. (Viviescas, 2003, p. 40)

De esta manera, la naturaleza de la mimesis teatral no consistía precisamente en ofrecer una “imitación” de lo real, como un espejo ante la vida, sino que era una elaboración que el poeta (artista) hacía sobre lo real para ofrecer la reproducción tan solo de un fragmento de la realidad, la cual la constituía como un todo y lo dotaba de una lógica que le era propia. Aspecto que visto desde el planteamiento dramático, determinaba una lógica estructural del teatro como unidad, donde todos sus elementos debían corresponder como un gran tejido al que le correspondía hilar la narración sin fracturar ningún aspecto interno del sentido, ni la relación lógico-espacial con el espectador.

La forma dramática, como representación mimética, corresponde así con una lógica estructural de las unidades (espacio, tiempo, acción) y del ordenamiento estable

de la narración a partir de un: orden inicial – caos - suceso principal - nuevo orden, que permite entender verosímilmente lo que sucede.

Ahora bien, se hace necesario trazar que este planteamiento aristotélico ha permanecido, con escasas alteraciones, vigente como estructura y maquinaria teatral propiamente de Occidente. Desde su nacimiento hasta la actualidad, el teatro ciertamente ha funcionado de manera muy diversa, tanto en la teoría como en la práctica, pero en su definición global no ha variado nunca: “La finalidad de la representación ha sido siempre la de imitar las acciones de los hombres” (Abirached, 1994, p. 90).

Sin embargo, ante los resultados caóticos de la historia, diferentes autores, desde la escritura y la puesta en escena misma, reevaluaron si el teatro podía seguir amparado bajo esta concepción y bajo esta lógica estructural, en tanto que surgía el cuestionamiento de cómo representar la realidad a través de una obra lineal y progresiva, si los hechos históricos mostraban ser difusos y fragmentados. Por el contrario, la realidad, tal y como se evidenciaba, ofrecía más bien la posibilidad de ser representada desde una lógica irracional, desde un “no sentido” y desde un orden no lógico, por medio de personajes despojados de una conciencia de sí y de una identidad.

Por consiguiente, emergieron obras que transgredieron esta concepción clásica del teatro, renunciando o modificando algunos de los planteamientos dramáticos de Aristóteles. Encontramos, por ejemplo, la ruptura de los géneros dramáticos, de la acción, la omisión del diálogo, la eliminación de toda pretensión de generar un sentido coherente y consistente de la obra a partir de una narración, incluso, de llegar a prescindir del *dramatis personae*. En el marco de estas transformaciones, encontramos al dramaturgo Heiner Müller que, podríamos afirmar, es quien lleva al límite el cuestionamiento de la forma dramática como representación mimética, hasta el punto de hacer estallar por completo todos los presupuestos aristotélicos, como lo veremos más adelante.

DRAMATURGOS DE LA RUPTURA: UN ANTECEDENTE

Podemos establecer como antecedente directo de la dramaturgia de Heiner Müller dos etapas en las cuales se atisban claras rupturas a la forma dramática clásica, que son fundamentales de visualizar para comprender su dramaturgia. La primera de ellas es el teatro de finales del siglo XIX, con Ibsen, Strindberg, Jarry, Maeterlinck y Pirandello. Un periodo en el que se observaron los primeros atisbos de reestructuración formal con la introducción de varias líneas de acción, cambios de espacio, procedimientos del teatro dentro del teatro, la ruptura del diálogo con la introducción de soliloquios y la búsqueda de un quiebre en la identificación del público con la escena a través del distanciamiento del lenguaje racional por uno incongruente y despojado de sentido, como se observa claramente en *Ubú rey* de Jarry.

Por otro lado, se evocaron personajes cuya identidad y unicidad es perturbada por la irracionalidad, por sufrimientos y angustias que no solo las produce el presente sino también el pasado. Aparecen temas como la muerte, la decadencia de la sociedad en el hastío de lo cotidiano, la constante búsqueda de reconciliación del sujeto consigo

mismo. Podríamos afirmar que fue la iniciación de una larga exploración alrededor de los principios del psicoanálisis. Sin embargo, no pudieron estas propuestas desarrollarse de manera completamente autónoma frente a los planteamientos aristotélicos. Su estructura aunque con algunas fisuras, seguía moviéndose dentro de esta lógica.

No obstante, en la segunda etapa, Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Samuel Beckett –sin desconocer, por supuesto, a Eugéne Ionesco y Jean Genet– se encuentran rupturas decisivas con respecto a la escritura dramática, que dieron origen a nuevas formas de expresión, caracterizadas por una noción de *collage*, de híbrido y de constante deconstrucción de lo formal.

Hemos de decir, entonces, que Artaud es el primer creador en proponer un teatro fuera de las normas aristotélicas. A partir de su propuesta del teatro de la crueldad, planteó una eliminación total del texto dramático, ya que para él las palabras no eran suficientes para poner en evidencia la esencia real del ser humano. “En vez de asistir a textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje unido a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud, 1991, p. 22).

De tal manera, estableció, como el eje rector de sus creaciones teatrales, un nuevo lenguaje, que iba más allá de las palabras y del desarrollo del espacio y la acción para proponer un teatro a partir del lenguaje visual, los gritos, los movimientos, los gestos, los sonidos y las onomatopeyas. Esto con el fin de involucrar al espectador en un rito místico que rememora los primeros rituales teatrales que dieron base al teatro occidental y, que según Artaud, se debían eliminar para volver a crear el teatro, ya que todo lo que se había hecho previamente no correspondía a una verdadera búsqueda del teatro en sí mismo.

Sobre esta misma directriz, encontramos a Beckett, que también denunció la imposibilidad del lenguaje para representar lo absurdo de la vida y de la condición humana. Creyó que, ante la lógica de los hechos, la obra dramática debía callar, recurrir al silencio. Este autor no buscó, por lo tanto, una aproximación verosímil a la realidad, sino a la creación más bien de una realidad independiente de la obra dramática a partir de una ruptura radical de la acción. En sus obras, no se desarrolla ninguna situación que el espectador pueda seguir bajo la idea de una linealidad y progreso. Rompe con la acción para ratificar que el ser humano, ante la catástrofe de la vida, está arrojado a un vaciamiento de sí mismo, a la nada.

Por lo tanto, sus personajes no evolucionan en el sentido aristotélico, es decir, no resuelven ningún conflicto. Por el contrario, se afirman sobre él para anunciar que ni las acciones, ni las palabras, alcanzan a llenar el vacío que los sumerge. La obra se vuelve, así, un espacio claustrofóbico para los personajes, un pequeño infierno en el que no se percibe el mundo exterior, sino tan solo sus fantasmas, sus angustias y deseos inconscientes (como en *Final de partida*), trasgrediendo las leyes que habían sostenido el drama.

El personaje beckettiano no puede abandonar el lugar de la escena teatral. Esta condición de encierro, que en la tragedia clásica se resuelve por el acto de decisión del héroe,

no tiene en la dramaturgia de Samuel Beckett, una solución trágica sino fatalista: el perenne renovarse de algo que sigue su curso, ese estar ahí sin posibilidad de escape. (Viviescas, 2003, p. 67)

Se sustituye de este modo la acción por una condición de proceso que los personajes elaboran a través del silencio, la quietud y la oscuridad, expresando que, en dicha quietud, los personajes solo pueden atender al reposo y al olvido. Este proceso “adquiere [entonces], las condiciones de una eterna agonía, una imposibilidad de final, el asistir siempre a algo que “sigue su curso” sin posibilidad real de agotar la existencia en un final” (Viviescas, 2003, p. 68). La dramaturgia de Samuel Beckett se define, de esta manera, como la “deconstrucción del ensamblaje de los elementos configuradores de la escena: personaje, actor y palabra” (Viviescas, 2003, p. 68).

En el mismo sentido, Bertolt Brecht generó unas rupturas fundamentales al teatro aristotélico. Influenciado fuertemente por las teorías marxistas y con un sentido político muy definido, desconfió profundamente de la búsqueda de una identificación del público con la escena, pues consideraba que el espectador, al comprometerse afectivamente con la narración y los personajes, se olvidaba de sí mismo, se engañaba y, por ende, engañaba a su sociedad al no generar una reflexión crítica de lo que sucedía en el escenario. El espectador no debía sentir compasión ni temor, sino que debía estar lo suficientemente distanciado de la representación para cuestionar el comportamiento de los personajes. De tal manera, Brecht tomó los elementos de Aristóteles, no para suprimirlos, sino para cambiarlos de eje y construir una nueva arquitectura del teatro.

Su dramaturgia, aunque continuaba apoyándose en el encadenamiento de sucesos y acciones, buscó hacer visibles las articulaciones y los elementos que la componían por medio del distanciamiento o extrañamiento –como denominó a su nueva técnica– que consistía en hacer irrupciones y saltos a la narración, dejando al desnudo el artificio del espectáculo.

Insertó en sus obras prólogos donde los personajes hablaban en tercera persona, dejando espacio para que el actor se presentara e hiciera una fuerte alusión a que era él quien pronunciaba los discursos y realizaba las acciones. Introdujo saltos de tiempo, actos musicales, textos aclaratorios que se dirigían directamente al público. Alternó la narración de los sucesos con la representación. Incluso, utilizó letreros para indicar los espacios donde se desarrollaba la acción. Podemos decir que trasgredió absolutamente los mismos signos de representación sin prescindir de ellos. Sus personajes no fueron cargados de emotividad sino de un nivel de racionalidad que permitía que el espectador no sintiera compasión por ellos, sino que reflexionaran sobre el lugar que ocupaban en la sociedad.

Para ello, inauguró una nueva relación del actor con el personaje y el texto. Por medio de su técnica de distanciamiento, dejó claro que el actor no debía encarnar al personaje y desaparecerse detrás de sus caracteres y fisionomía, ya que esto lo llevaba a un despojamiento de sí mismo. Propuso, por el contrario, dejar al actor desnudo de estos recursos de interpretación stanislavskianos en medio del escenario para que se presentara ante el público como él mismo, no con otra herramienta que la búsqueda de una reflexión crítica de la sociedad.

De esta manera, Brecht presentó un teatro que, aunque aparentemente estaba dentro de la leyes aristotélicas, descomponía el todo en partes autónomas y extrañas para el público, buscando así mostrar la complejidad de la realidad de aquello que el teatro burgués hacía aparecer como simple, por efectos del realismo, pero hacía las veces de antifaz para esconder la verdadera escisión del ser humano.

A pesar de las diferencias que los especifican, el teatro que realizan estos autores cuestiona profundamente los principios dramáticos aristotélicos, que hasta entonces habían funcionado con base en los principios racionales de acción, personaje y diálogo. No obstante, Heiner Müller es el autor, que como ya he mencionado, lleva al límite estos principios, elaborando una estética que vendría a definirse por la ruptura no solo de elementos como el personaje, el diálogo y la acción; sino la unidad y la lógica lineal y progresiva que determina Aristóteles para el teatro en su Poética. Heiner Müller desarrolló, por tanto, una dramaturgia de la fragmentación que pondría en cuestión –desde la aplicación de diversos estilos– la pretensión de unidad en el sistema teatral, componiendo sus obras como piezas visibles, constituidas de autonomía y con unidad en sí mismas.

HEINER MÜLLER: DRAMATURGIA DE LA FRAGMENTACIÓN

Temas como la reforma agraria socialista (*Los campesinos*), la revolución soviética de octubre, (*Diez días que estremecieron al mundo*), la vida de trabajo, de construcción bajo el socialismo (*La rectificación*, *La colonia*, *El recolador*, *La construcción*), la transformación de la derrota de Alemania del Este en un estado comunista (*El hundesararios*), el fascismo cotidiano de las relaciones humanas (*El matadero*), el fracaso de la Revolución (*Muerte de Germania en Berlín*), la violencia de las ideologías del marxismo y el nacionalismo (*Germania 3*) y la exaltación del sujeto en su capacidad de desgarramiento respecto a las diferentes formas que condicionan su libertad (*Cuarteto*, *Máquina Hamlet*) fueron el contenido escénico de las piezas teatrales de Heiner Müller, que llevaron a este autor a comprender que la complejidad de la historia es una suma de particularidades solo parcialmente representables, que no permiten abordarse desde una perspectiva de unidad, ni bajo la idea de seguir imitando la realidad tal como lo pretendía la teoría aristotélica.

La historia se desacelera para el individuo, subjetivamente. Pero objetivamente se acelera, y cada vez hay menos tiempo para intervenir, para cambiar algo. A eso se debe también que en la realidad no sea ya el tiempo de una dramaturgia discursiva [lineal y progresiva] de una exposición tranquila de estados de las cosas. (Müller, 1996, p. 158)

Müller expresó en su dramaturgia que para dar cuenta de la realidad del siglo XX, enmarcada en guerras, destrucción, incertidumbres y vertiginosos cambios políticos y sociales, era necesario pensar la creación teatral desde una órbita del caos y la fragmentariedad, pues lo fragmentario, para él, era lo que más correspondía con la realidad histórica.

Utilizó, entonces, “los más variados recursos, mezclando prácticamente todo cuanto ha creado el arte de la palabra y del teatro en formas y estilos” (Sandoval, 2009, p. 166) para descomponer el texto teatral y resaltar que el curso de los acontecimientos es la puesta de una confusión, un caos que vive el ser humano, que no es posible representar bajo la idea de una narración con nudo y desenlace, pues, como afirmó Müller, “no creo que una historia (la fábula en sentido clásico) tenga pies y manos, con lo que la realidad aun concuerde” (1996, p. 155).

De esta manera, le fue necesario establecer una sospecha a todo el andamiaje teatral –actor, director, texto, escena–, prescindiendo en sus obras de la idea de ofrecer personajes –constituídos por una psicología íntegra– para que el actor tomara su rol de intérprete, de la construcción de una fábula conclusa y perfecta y del esclarecimiento de hechos con los que el espectador lograra una identificación. Suprimió definitivamente la construcción de una narración lógico-causal como lo vimos en Aristóteles, para presentar:

Sus piezas como fragmentos difícilmente accesibles y cada vez más decodificados, que muestran las acciones tan sólo en formas de abreviaturas, despedazadas, por decirlo de alguna manera, y presentadas en sus distintos pedazos. Aquí, en tal sentido, la continuidad de la fábula queda suprimida y su lugar es ocupado por una dramaturgia de asociaciones casi siempre libres, ajena en todo caso a cualquier linealidad. (Sandoval, 2009, p. 170)

Así, “la manera de percibir se desplaza: una percepción simultánea y de perspectivas plurales reemplaza la percepción lineal y sucesiva” (Lehmann, 2006, p. 6). Por lo tanto, sus textos se asemejan más al concepto de ensayo que a la misma obra de teatro. Rompe con los diálogos, con la acción, con las escenas concatenadas. Sus obras se construyen más bien a partir de citas, palabras, ideas y fragmentos a manera de un *collage*², en tanto que superpone diferentes elementos estilísticos, tanto literarios como teatrales, tales como: anacronismos, analogías, alusiones, epígrafes, autocitas, rizomas, juego de asociaciones y teatro dentro del teatro; entre otros, obedeciendo siempre a una lógica de imágenes, donde no impone un único sentido y desarrollo de la acción, sino que deja abierta la posibilidad de que el espectador pueda desarrollar su propia interpretación, su propio criterio. Esto corresponde a la fuerte convicción de Müller de que:

Los espectadores en el teatro debían estar invitados al “trabajo,” es decir, estar siendo empujados hacia el papel de co-creadores de la obra que están viendo. El teatro, frente a pequeños grupos, en comparación con el rendimiento de otros medios de comunicación, debía crear un país libre, un espacio donde el público se anime a ejercer su imaginación. [Teatro como fantasía de lo social]. (Friedman, 2007, p. 22)

Por consiguiente, sus textos son un proceso de difícil acceso que no tienen principio ni fin. No están sujetos a secuencias lineales de los sucesos. Por el contrario, se constituyen de momentos o cuadros que navegan de manera independiente, pero se relacionan

por su claro sentido con la realidad que los fragmenta. En consecuencia, no hay obra en el sentido clásico.

Hay un material plástico que se puede poner en escena de cualquier manera; es un material atmosférico, que cuestiona no solo la relación escenario/público –creando el distanciamiento brechtiano–, sino la representación misma; no hay obra, ni puesta en escena, es un laboratorio social que usa los lenguajes como material plástico. (Sepúlveda, 2009, p. 110)

En tal sentido:

Una consecuencia intrínseca de tales nociones fue la actitud de Müller con respecto a las producciones de sus obras por otros directores. Por el contrario, por ejemplo, a Beckett y Brecht, que insistieron en que sus trabajos tendrían que ser puesto en escena cercano a la manera, en que ellos habían prescrito o escenificado. Müller concedió libertades, sin restricciones, a los directores de sus futuras producciones. Él creyó que cualquier texto al ser puesto en escena, tenía que ser leído y actuado de una manera que respondiera al momento de la historia y desafiara la audiencia para considerar y posiblemente, reexaminar su propia sociedad/ contexto histórico. (Friedman, 2007, p. 22)

Heiner Müller elabora, de esta manera, una estética teatral que está fijada por la búsqueda de un nuevo teatro que se aleja del plano representacional y del texto dramático para generar comunicación mutua entre el creador y el espectador. En tal sentido, ya no se trata de que el teatro haga mimesis del mundo, sino que le permita, tanto al espectador como al actor y al director, ser partícipes de la obra como proceso, como escenario para generar cada uno su propio discurso. “En una suerte de lectura idiosincrásica sobre su lugar en el mundo”, pues “sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro” (Müller, 1996, p. 140).

MÁQUINA HAMLET: REALIDAD FRAGMENTADA / DRAMATURGIA DE LA FRAGMENTARIEDAD

Máquina Hamlet, escrita en 1977, es un texto en el que podemos claramente concretar la dramaturgia fragmentada de Heiner Müller, en tanto que rompe con la unidad de la escritura teatral como forma dramática, poniendo en crisis todo el andamiaje teatral al abandonar radicalmente la pretensión de introducir una continuidad, una progresión y un sentido coherente a la acción y al discurso.

Resulta clave anotar que esta obra es una de las piezas fundamentales de la producción de Heiner Müller, en la medida en que en ella se trazan los conflictos políticos y sociales que atravesaron su vida y lo impulsaron a definir y elaborar una dramaturgia de la ruptura y de la fragmentariedad. En *Máquina Hamlet*, se hace referencia, de este modo, a la división del mundo en dos bandos (Guerra Fría), el decaimiento del comunis-

mo (Muro de Berlín), el surgimiento del capitalismo y la sociedad de masas. En suma, a la crisis de la modernidad que, desde una perspectiva filosófica, J. F. Lyotard anuncia como la crisis de las grandes ideologías o metarrelatos³.

De esta manera, Müller retoma al gran clásico shakesperiano, *Hamlet*, considerado uno de los baluartes más importantes de la historia del teatro, no para exponer su universo narrativo, sino para destruirlo completamente, desgarrarlo hasta al punto de hacerlo desaparecer y, a partir de sus restos, hacer visible las ruinas de una realidad que ha dejado al ser humano sumido en la putrefacción de unas ideologías, que no llevaron a la humanidad a su liberación y progreso, sino a una constante represión.

Máquina Hamlet inicia con algo muy contundente para comprender esta problemática: “Yo fui Hamlet, a mis espaldas las ruinas de Europa”, dejándonos abierto el cuestionamiento de qué significa ser Hamlet, qué significa dejar de serlo y, aún más, qué implica estar inmerso entre las ruinas de una Europa o de un mundo destruido por la guerra.

Si bien el Hamlet shakesperiano es un personaje que se ha considerado ícono del teatro por ser la representación de la constitución de la subjetividad en el Renacimiento, que dio paso a la modernidad, como época de la razón. Recordemos, que su premisa fundamental fue “ser o no ser”; reflejo de la capacidad del sujeto de tomar consciencia antes de ejecutar sus acciones. En últimas, la ratificación de la expresión de Descartes de “pienso, luego existo”, la cual sirvió como soporte para acuñar una imagen de sujeto que, bajo el autodesarrollo progresivo de su racionalidad, podía forjar un mundo mejor, más libre. Müller lo expresaría como un mundo con bienestar.

No obstante, ante la realidad histórica, Müller presenta a un no Hamlet, un hombre rodeado de restos de una utopía que ahora tan solo existe como ruinas, al que le queda expresar: “Yo fui Hamlet”. Un sujeto que podía ser consciente de sí mismo y de sus actos. En definitiva, que creía que era capaz de interpretar en sí mismo y para sí mismo el mundo, pero, ante “la petrificación de una esperanza”, carece de esa facultad y se ve obligado a “tenderse en la tierra y escuchar el mundo dar vueltas al ritmo cadencioso de la putrefacción” (Müller, 1986, p. 8).

Máquina Hamlet viene entonces a ser un nuevo polo de discusión para su propio momento, presentando acaso como un hermoso grito visceral, que inevitablemente, tenía que ser una alegoría ontológica de la historia germana inmediata. La pregunta de Hamlet es la pregunta que se harían los alemanes en aquellas semanas: ¿Ser o no ser alemanes?, ¿qué es ser alemán? (Pardo, 2003, p. 199)

Esta obra es la puesta en escena no de una historia ni de la historia, sino de los pedazos que queda del estallido de la humanidad ante la crueldad del mundo. Sin ir más lejos, he aquí el estallido de Heiner Müller como sujeto:

Creo que *Máquina Hamlet* tiene más ver (que con la historia de Shakespeare) con la extinta RDA, con lo que se conversaba y sentía bajo ese contexto, con la manera en que se organizaba la vida privada en aquel lado de Alemania, con mi propia experiencia de vida bajo una sociedad de control. (Müller, 1997, p. 52)

En tal sentido, Müller supo claramente que, para atrapar “la sensibilidad / la carnicería / las ruinas” de esta Alemania, era necesario remitirse a lo que el dramaturgo Víctor Viviescas expresa como “la imagen de un hombre fracturado; roto. Al que le corresponde también una obra fragmentada, hecha de un collage de pedazos sin principio ni unidad, sin forma y sin estructura” (s.f., p. 141).

¿Cómo introducir coherencia, sentido, linealidad a una vida que está, como lo expone en *Máquina Hamlet*; destrozada por la muerte, el odio, la sublevación y la enorme posibilidad de poder “descuartizarnos los unos con los otros con tranquilidad y cierto optimismo” (Müller, 1986, p. 4)?

Si algo es cierto es que Aristóteles sentó en la institución teatral las bases para pensar que el teatro debía representar las acciones de los seres humanos para manifestar cómo pudieran o deberían ser las cosas, pero textos como *Máquina Hamlet* abren el camino para pensar un teatro que, por el contrario, refleje las cosas como son. Un teatro que tal y como lo expresó Jean-Frédéric Chevallier pasa de ser un teatro del representar a un teatro del presentar, pues:

Lo que pretende el escenario ya no es tanto representar una única y gran acción que pone en conflicto varios personajes según una línea destinal, sino más bien presentar o exhibir algo de la existencia humana (Guénoun), repetir algo de la vida misma (Deleuze). (Chevallier, 2005, p. 176)

Y, en tal sentido, exhibir a un hombre: “al que a sus espaldas asiste la ruinas de una Europa”. A un yo “que no quiere comer beber respirar amar a una mujer a un hombre a un niño a un animal nunca más” (Müller, 1986, p. 6) porque se debate cada vez más en la inhumanidad. Tan solo se puede hacer desde la catástrofe, desde una estética, de lo discontinuo y lo inconexo.

Máquina Hamlet es, por tanto, la construcción de una dramaturgia fragmentada que se aleja radicalmente de la anécdota de Hamlet, claramente constituida de sucesos y personajes, para presentarnos un material compuesto de asociaciones, autocitas, referencias e imágenes históricas que se interrelacionan y se funden con el universo shakesperiano para dar cuenta de la complejidad de la historia.

Tenemos así que, a lo largo del texto, hace alusiones, por ejemplo, a Dinamarca –lugar donde se desarrolla la tragedia de Shakespeare– como una cárcel donde crece un muro, que no es otra cosa que una alusión a la Alemania de RDA bajo el muro de Berlín o la relación de personajes como Ofelia, Hamlet y Horacio con personajes históricos como Marx, Lenin y Mao, a los que inscribe en la obra como decapitados.

Müller hace una revisión muy particular, minimalista, de la historia universal; recorta increíbles párrafos de la Alemania que vivió. Sus enunciados son fotos de un álbum familiar donde a parece su padre secuestrado, su esposa suicida y su propio cáncer, criticando –al mismo tiempo– a las ideologías represoras y a una sociedad europea lastimada por esas ideologías. (Prado, 2003, p. 201)

En tal sentido, Müller, a través de un material completamente histórico, elabora en *Maquina Hamlet* decisivas rupturas a la forma dramática, que dan inicio a una escritura teatral posdramática y que él mismo denomina como una dramaturgia del “fragmento sintético”: “collage de escenas sin fabula lineal, prestando mayor atención a la antihistoria (la producción y reproducción de la realidad social en la vida cotidiana) que a la historia de los héroes geniales y las fechas decisivas” (Prado, 2003, p. 195).

Podemos señalar, entonces, varias rupturas claves en su dramaturgia. En primer lugar, se presenta como un texto completamente abierto. No dispone ni de principio ni de fin, ni tampoco sigue el desarrollo temporal de una acción. Por lo tanto, no narra ningún suceso.

Es la explosión de imágenes, de pensamientos, que no poseen ninguna linealidad. Tan solo se dividen en cuatro “actos” como en el *Hamlet* shakesperiano –“Álbum de familia”, “La Europa de la mujer”, “Scherzo” y “Peste en Buda batalla por Groenlandia” – que no son secuenciales; cada uno conserva su propia independencia en una suerte de puesta de galería, en donde el lector puede tomar la libertad de prescindir de alguno de ellos o simplemente hacer saltos en su lectura. Es decir, no existe aquí una obra como unidad. Su composición es el amalgamamiento de fragmentos que se autorrefieren y que son en sí mismos una unidad fracturada.

Por otra parte, es un texto que no se puede catalogar como obra de teatro en el sentido clásico en tanto, que elimina totalmente los diálogos. Tampoco se puede definir como prosa o como verso porque no guarda ninguna de las normas estilísticas de estas dos formas literarias. Se construye a partir de unidades de sentido que están compuestas:

1. De palabras, muchas de ellas, inconexas entre sí; otras que se refieren a un personaje histórico, a un objeto o simplemente a un suceso, que, aisladas del todo o con el todo, tienen un sentido profundo.
2. De frases que no tiene ningún tipo de conexión gramatical, sino que están puestas a evocar situaciones que referencian sucesos históricos e imágenes que adquieren sentido –como unidad y discurso– tan solo en el recorrido que el lector hace en su mente al abordar la obra. Por ejemplo: “A través de los suburbios el cemento florece El Doctor Zhivago llora Por sus lobos A VECES EN INVIERNO VENIAN AL PUEBLO DESCUARTIZABAN A UN CAMPESINO” (Müller, 1986, p. 13, mayúsculas en el original).

De esta manera, el texto incluye otros signos sintácticos distintos a los tradicionales para generar sentido, como es el uso de las mayúsculas y las minúsculas, que se convierten en una forma de entonación y el cambio de idioma, como efecto de distanciamiento en donde puede pasar, sin que se recurra a ninguna transición, del alemán al inglés. La obra, así, aplica mínimamente los signos de puntuación. Entre cada palabra u oración no existen conectores gramaticales, sino que algunas veces son separadas por un guion o simplemente son puestas de manera fluida presentando una ruptura en la linealidad del discurso. Observemos un fragmento:

Las campanas anunciaron el funeral oficial, asesino y viuda, una pareja, al paso de la oca tras el féretro del ilustre cadáver los concejeros, gimoteando de un duelo mal pagado

QUIEN ES EL DIFUNTO DEL COCHE DEL FUNEBRE / POR QUIEN SE OYEN TANTOS GRITOS Y LAMENTOS / ES EL CADAVER DE UNO DE LOS GRANDES/ DONANTES DE LIMOSNAS las filas de la población, fruto de sus dotes de gobernar UN HOMBRE QUE SÓLO TOMO TODO A TODOS. Yo detuve el cortejo fúnebre, forcé el féretro con la espalda, la hoja se rompió, con el presto sin filo lo logré, y distribuí al progenitor muerto CARNE Y CARNE SE BUSCAN entre las figuras miserables que lo rodeaban. (Müller, 1986, p. 7, mayúsculas en el original)

Bajo esta premisa, Müller puede pasar, de una palabra a otra, como una suerte de explosión de pensamientos. Se plantean referentes comunes para luego dispersarlos o transgredirlos de su contexto original, relacionándolos con imágenes de la historia o del universo interior del autor. Es más bien un texto que existe como juego de asociaciones, en donde se obliga al espectador a generar unas competencias distintas a las racionales para que, por medio de su experiencia, comprenda el texto y realice relaciones que luego llenen los vacíos que aparentemente deja la obra al romper con la coherencia del discurso. “El dramaturgo inscribe intencionalmente fragmentos que obligan al receptor a coproducir no ya a partir de la representación escénica, sino de la estructura interna misma de los textos” (Sandoval, 2009, p. 177).

Müller hace así de *Máquina Hamlet* una ruptura dramática que coexiste como resistencia a la pretensión sistemática de introducir un solo camino de interpretación de la obra. Por el contrario, abre la visibilidad y la posibilidad de múltiples interpretaciones, a partir del fragmento y de lo fragmentario, como un lenguaje en donde la subjetividad tanto del lector como del actor y del director es el elemento esencial para terminar de producir sentido al texto. “El teatro ya no puede asumir la función de esclarecimiento (como lo buscaba Brecht) el teatro trata ahora de implicar a la gente a procesos-hacerles participar.” (Müller, 1997, P. 52)

De tal manera, no ofrece acotaciones ni ninguna regla o forma para escenificar el texto. Es un material que podríamos identificar como una especie de performatividad, en donde la obra es completamente autónoma y abierta para construir su propio sistema de “formas” y lenguajes dentro del proceso mismo de su construcción. Es decir, el actor y el director tienen la libertad de buscar su propia versión del texto, pues no existen unos lineamientos fijos para seguirlos. El texto teatral deja de ser así una unidad y un elemento hegemónico estructurado de la puesta en escena para convertirse tan solo en un pretexto para la creación al que claramente se le puede vincular –como componente dramático– diversos materiales como: gestos, sonidos y videos eliminando totalmente la idea del libreto teatral que el artista debe respetar.

De otra parte, las categorías espacio y tiempo –definidas bajo los presupuestos aristotélicos como unidad– desaparecen completamente. La obra no sucede en un lugar específico, ni tampoco en un tiempo determinado. El texto carece de estos criterios que, si quisiéramos atribuírselos, tendríamos que ceñirnos, únicamente, a identificar el contexto que claramente Müller ofrece a partir de los referentes que utiliza: una Alemania que se debate entre el comunismo y el capitalismo, conflicto que se referencia bajo la Guerra Fría.

Por último, desaparece la categoría de personaje tal y como lo comprendemos en la forma dramática: con una densidad psicológica, dotado de una identidad incuestionable, constreñido a ser la expresión afectiva del desarrollo de los acontecimientos centrado en su actuar por el logro de un objetivo externo a él (Chevallier, 2004, p. 58).

Máquina Hamlet no ofrece personajes con edad, ni con estrato social, ni características fisionómicas y de comportamiento. Ni siquiera ofrece la más mínima norma para que el actor busque interpretar o tomar posesión del papel. Podríamos decir que lo que hay es una entidad a la que cualquier actor puede entrar y salir sin importar si es hombre o mujer. Son voces que se dirigen al lector e invitan a coexistir al actor, no en su rol de intérprete, sino como portador de un discurso que se interrelaciona con su propia existencia en tanto que le exige imprimir su propia experiencia e interpretación.

Un ejemplo claro de este quiebre es el tercer acto titulado “Europa de la mujer”, donde Müller se apoya del personaje de Ofelia escrito por Shakespeare tan solo para mostrarnos imágenes metafóricas de la condición de mujer –que se siente aprisionada en su propio cuerpo por ser un objeto sexual– que no necesariamente limitan al creador/lector a interpretar a la Ofelia shakesperiana o una mujer de determinadas características psicosociales, sino a buscar relaciones con su propia experiencia.

Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo La mujer de la horca La mujer de las venas cortadas. La mujer de la sobredosis NIEVE SOBRE LOS LABIOS La mujer con la cabeza en el horno de gas. Ayer dejé de matarme. Estoy sola con mis pechos mis muslos mi vientre. Rompo los instrumentos de mi encarcelación, la silla la mesa la cama. Destruyo el campo de batalla que fue mi hogar. Abro de golpe las puertas, para que entre el viento y el grito del mundo. Destrozo las ventanas. Con mis manos sangrantes rasgo las fotografías de los hombres que amé y me usaron sobre la cama sobre la mesa sobre la silla sobre el suelo. Yo prendo fuego a mi prisión. Yo arrojo mis vestidos al fuego. Yo desentierro de mi pecho el reloj que fue mi corazón. Yo voy por la calle vestida de mi sangre. (Müller, 1986, p. 7, mayúsculas en el original)

Hemos de decir, entonces, que bajo todas estas rupturas, Müller ofrece una dramaturgia que se aleja decisivamente de la representación tradicional para conducirnos a la experimentación de una dramaturgia que aboga por la expresión del sujeto –como actor, director y espectador– en su capacidad para producir y elaborar sentido.

El teatro mülleriano pone en crisis las convenciones clásicas y las palabras anteriores alcanzan más interpretaciones si consideramos que la historia universal es –a fin de cuentas– también una narrativa, con su propia fábula (escrita por un orden patriarcal autoritario). La narración de esta historia universal, hecha por quienes han ostentado el poder, ha ido perdiendo legitimidad desde la nueva valoración de otras versiones (la individual, la de la vida cotidiana y la privada, la de los pueblos conquistados, las de las minorías, las de los marginados, etc.), las cuales muchas veces contradicen y ponen en evidencia al gran discurso oficial. (Prado, 2003, p. 195)

Si hablamos bajo los términos del teórico teatral Peter Szondi, podríamos afirmar que lo que aquí se elabora con esta obra es una nueva escritura teatral que emerge del conflicto entre la forma y el contenido. Tomando la historia como el material de creación, es un contenido que es imposible de aprehender desde la forma aristotélica, en tanto que la crisis que evidencia el siglo XX no puede corresponder ya únicamente a la búsqueda de imitar las acciones de los seres humanos, bajo una lógica lineal, progresiva y constituida como unidad, sino de testimoniar cómo actúan sobre el mundo. Y para ello, Müller encontró en la de-construcción de los elementos que hasta el momento habían establecido una lógica posible para el sistema teatral, la forma de dar cuenta de las fracturas y las lógicas caóticas de la realidad, en su relación con el individuo y la sociedad.

La descomposición de la escritura dramática, en tal sentido, se constituye no solo como un estilo dramático, sino como un modo de expresión y de legitimación del artista con respecto a su forma de interpretar y habitar el mundo. En otras palabras, Müller construye bajo la fragmentación de la forma dramática como representación mimética una clara manifestación estética de las dinámicas sociopolíticas de la sociedad para y desde el arte. Indudablemente, esto nos lleva a reflexionar que las transformaciones que ha sufrido el teatro, en su concepción y práctica, están profundamente relacionadas con la crisis general de la cultura. Son los vertiginosos cambios políticos, económicos y sociales los que llevan a revolucionar las formas de representación tradicional y no la búsqueda voluntariosa de los artistas. Por lo tanto, podemos afirmar que la relación artista-sociedad conduce a una constante re-elaboración de los lineamientos estilísticos y de contenido del teatro.

Ahora bien, bajo esta perspectiva, Heiner Müller se puede considerar, no solo como un dramaturgo de la ruptura y de la fragmentación, sino como un autor que lleva ineludiblemente a un profundo cuestionamiento sobre las transformaciones que, a su vez, adquiere o tendría que adquirir, no solo la creación, sino también la enseñanza teatral, en tanto que no podemos desconocer que gran parte de los elementos actorales, escenográficos y discursivos que hacen posible esta disciplina artística han estado edificados bajo los lineamientos dramáticos de Aristóteles. De modo que textos como *Maquina Hamlet* abren el gran interrogante sobre qué aspectos de la práctica teatral entran a descomponerse o transformarse con la eliminación, por ejemplo, de elementos como el personaje, el diálogo y la pretensión de contar una narración y, más aun, qué nuevas lógicas epistémicas, filosóficas y técnicas tendría que construir el artista/actor-director para poder corresponder con estas transformaciones que, claramente, se alejan de lo que consideramos como la institución propiamente dicha del teatro. Estos cuestionamientos quizás sean el vector que guían las investigaciones teatrales en la actualidad y que, con toda seguridad, no son un campo que aún esté elaborado, sino en proceso de construcción.

NOTAS

- 1 El término *teatro posdramático* designa las formas de creación teatral surgidas desde los años setenta en Europa y Estados Unidos, que ponen en el lugar central del hecho escénico elementos que en el teatro dramático se hallaban aislados por la exigencia de generar un sentido coherente para el espectador. Hans-Thies Lehmann divide, por lo tanto, la historia del teatro en *predramática* (desde los griegos hasta el Renacimiento), *dramática* (desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX) y *postdramática* (a la que le asignó una característica de interdisciplinariedad). La danza, la música, las artes plásticas, las visuales el actor, el escenario y la historia son elementos que pueden estar o no en la obra. Por tanto, hablamos de una desjerarquización de los elementos teatrales. Incluso, se puede prescindir del texto. El actor y el director pueden tomar elementos distintos, como una canción, un poema, una pintura, hasta una película, como referente para crear la obra. El uso del tiempo, el espacio y la acción escénica no están fijados. Son dispositivos que el artista puede usar de acuerdo con lo que el contenido requiera. Pero lo más importante de señalar es que, bajo esta búsqueda de ampliar las posibilidades de creación, el espectador es el eje central de la puesta en escena. Se usa la ruptura, el collage, la hibridación y la omisión de formas como el mecanismo para que el teatro delegue una responsabilidad al espectador frente a la escena. Müller, al igual que Brecht, dejó claro que la interpretación no es tarea del actor sino del espectador.
- 2 El término collage hace referencia a las artes plásticas y evoca la yuxtaposición espacial de materiales diversos, la inserción de elementos no habituales que interrumpen el curso del texto dramático, que poseen una cierta autonomía.
- 3 J. F. Lyotard, en su libro *La posmodernidad explicada a los niños*, hace alusión a los metarrelatos como las grandes ideologías de la modernidad (capitalismo-comunismo) que, al igual que los mitos, tienen como finalidad legitimar “las instituciones, las prácticas sociales-políticas, las legislaciones, las éticas, hasta las maneras de pensar”, tomando como la vía predilecta el dominio sobre lo natural y lo social por medio de la razón. Pero que, a diferencia de los mitos, “no encuentran su legitimidad en actos originarios ‘fundantes’ sino en el futuro que ha de promover, es decir, en una idea a realizar. Dando a la modernidad su modo característico, el proyecto, es decir, la voluntad orientada hacia un fin. (Lyotard, 1994, p. 26). En tal sentido, hago referencia a la crisis de la modernidad en tanto que, para este pensador, la modernidad –como metarrelato– es un proyecto que no ha sido abandonado, ni olvidado, sino liquidado y destruido por la evidente fractura de los ideales que postuló, en tanto que su intención de conducir a la humanidad hacia la emancipación condujo siempre al terror.

REFERENCIAS

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Mérida: Universidad de los Andes, 2003.
- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Felmar, 1994.
- Artaud, Antonin. *Tres piezas cortas/Antonin Artaud*. París: Gallimard, 1961.
- Chevallier, Jean-Frédéric. *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Proyecto 3, 2004.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Destino S.A, 1994.
- Friedman, Dan. *The Cultural Politics of Heiner Müller*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2007. [En línea]. <http://www.c-s-p.org/flyers/9781847183965-sample.pdf>. (Acceso: 15 de marzo de 2011).
- Horkheimer, Marx. *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. “El teatro posdramático: una introducción”. *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo*. Buenos Aires, núm 12, diciembre 2010 [En línea]. <http://teatrosoloteatro.blogspot.com/2009/07/revista-de-teoria-y-critica-teatral.html>. (Acceso: 15 de marzo de 2011).

- Lyotard, Jean Francois. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisia S.A., 1999.
- Müller, Heiner. *Germania: muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: Argitaletxe Hiru, 1996.
- Müller, Heiner. *La Máquina Hamlet*. Madrid: Espacio Cero, 1986.
- Prado Zabala, Jorge. "La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia". *Revista Acta Poética*. México, vol. 1 num. 24, 2003.
- Sandoval, Orestes. *Heiner Müller textos para el teatro*. La Habana: Alarcos, 2009.
- Sepúlveda, Carlos Eduardo. "De la desmaterialización en el teatro: La contingencia como tránsito de la representación a la presentación". (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *obra*. Bogotá, vol. 1 num. 3, 2009.
- Viviescas, Víctor. "Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano. Estudios sobre *Amantina o la historia de un desamor* de José Manuel Freidel, *Maravilla estar* de Santiago García y *Amores simultáneos* de Fabio Rubiano". Tesis para optar por el título de Magister en Literatura. Facultad de Ciencias Sociales: Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2003.
- Viviescas, Víctor. "Dramaturgia colombiana: el hombre roto". *Revista Virtual Conjunto, de la Casa de las Américas*, La Habana-cuba. [En línea]. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm>. (Acceso: 15 de agosto de 2011).

Cómo citar este artículo:

Veloza Martínez Viviana. "Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 35-54, 2011.