

HEINER MÜLLER, LA CLOACA DE LA REALIDAD

VIVIANA STEINER
Directora

Juampa Mele



Fría mañana en Berlín. Conferencia de Heiner Müller. Almuerzo en la cava que antiguamente fuera parte de la casa de Brecht. Müller que desciende las escaleras y se sienta frente a nosotros. Tras él, un séquito.

Hacer experiencia **con** Müller. Hacer experiencia **de** Müller. Hacer experiencia **a través** de Müller. Cualquiera de ellas deriva del encuentro con aquél que no pasa sin llagar el cuerpo. A partir de él no hay un antes ni un después, sino un durante. Hacer experiencia **del/con/a través** implica un durante que obliga a la inmersión en el teatro sin posibilidad de escapatoria. Müller Transgresor pide ser transgredido. Transgredir con Müller es transgredir el teatro. Transgredir el teatro es transgredir(se). Y no existe transgresión sin seducción.

¿Cómo escapar entonces de este autor que, sin otorgar ninguna complacencia a nadie, empuja hacia el borde dejándonos en las puertas mismas de la vida? Si hacer teatro es seducir(se), ciertamente Heiner Müller puede llegar a convertirse en un viaje sin retorno. Frente al monstruo seductor de su escritura no hay más posibilidades que dejarse envolver y engullir por su propuesta: textos fragmentados, dislocados, retorcidos y rotos, pero entroncados en nuestra realidad como pocos han logrado hacerlo. Müller destapa las cloacas de la realidad enfrentándonos a nuestra barbarie. Müller, ya desaparecido, se ríe en nuestra cara con mueca de felicidad. Escritura fuera de la escritura. Teatro fuera del teatro. Mundo fuera del mundo.

Hacer experiencia, para Müller, consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comen-

zar, más tarde, a reflexionar acerca de ello. Hasta ahora —escribió— mis textos se han escenificado mal, tan falsamente, porque se los presentaba con esa actitud de ilustración penetrante. Porque se los tomaba demasiado en serio. ¿Qué pide Müller? ¿Humor? ¿Qué ofrece Müller? BURLA.

Müller se burla de la realidad. Müller se burla del teatro. Müller se burla de todo aquél que intenta acercársele. Y la burla no se puede ilustrar, tan sólo se puede pasar por su costado, para intentar tocar el centro. Tal como esas constelaciones que sólo pueden ser vistas si se las observa apenas con el rabillo del ojo. Y aún así, la vista debe desviarse aún un poco más para poder enfocar un pequeño puñado de estrellas, seguramente apagadas ya. Enfrentar un texto de Müller implica distanciarse del teatro para poder, tal vez, tocar su centro. Si el teatro no tiene forma, su centro es una burla. Ver una estrella apagada es una burla. No ver la realidad es una idiotez. Y Müller se burla de todo idiota. En él CADA PATA DE SILLA VIVE UN PERRO. Müller defeca en el mundo. Pero lo necesita imperiosamente para hacerlo.

Replanteamiento obligado del quehacer teatral. Replanteamiento obligado en cada paso que se emprende a través de un montaje desde Müller. Crisis. Crisis generadora de lenguaje, fragmento que fragmenta y obliga a una ponencia fragmentada y fragmentaria. La coherencia no sirve para explicar a Müller y mucho menos para montarlo.

¿Cómo montar a Müller, entonces, si empuja a la no coherencia mientras uno intenta subsistir a duras

penas en un mundo inconexo? Desde la propia individualidad, individualidad que toca lo colectivo a través de una realidad que se expone en escena simplemente así. Tal vez el desconocimiento de Müller, o la distancia cultural a la que tantos se han referido en relación, por ejemplo a Latinoamérica y Alemania, permita una libertad de traducción escénica más rica y amplia. Si Müller no se afirmó de Brecht con dientes y uñas sino que lo observó atentamente, recogiendo aquello que sentía como propio, asirse a Müller es un suicidio y un asesinato. La seducción Müllleriana radica justamente en el abandono.

En **Ribera despojada - Medea material - Paisaje con Argonautas**—texto que puede ser considerado como un ejemplar menor de la escritura Müllleriana— el abandono es superlativo. No puntuación, no verso, no prosa, no personajes, no situación. Nada. Tan sólo Müller riendo a carcajadas mientras observa a escondidas cada gesto que se intenta realizar. Hasta que, tras un montón de palabras, se descubre su rostro sorprendido de ser descubierto. Entonces desaparece. Entonces se lo abandona.

Abandonarlo posibilita apropiarse del texto. Puntar **Medea material** permite innumerables lecturas sin detenerse a pensar qué es lo que Müller habría querido decir, sino más bien qué rebota en uno y desde allí cuántas más lecturas abre un punto puesto en un lugar o en otro. Hacer dramaturgia sobre la dramaturgia de Müller obliga a responsabilizarse de todo aquello que suceda luego en escena. Aquí, como en otros textos también, Müller ni siquiera plantea personajes, ni una historia lineal y coherente. Podría ser una batalla épica entre 400 actores o la dolorosa separación de una pareja en una intimidad perturbadora. Ambas posibilidades coexisten en este texto. La referencia permanente al mito de Jasón y su periplo con los Argonautas en busca del vellocino de oro, los crímenes cometidos por Medea que entregan razones y fuerzan el amor, se cruzan entroncándose indefectiblemente con la intimidad de una convivencia cotidiana, que aparece como el enrostramiento de la Traición que, a pequeña y gran escala, sigue surgiendo desde las entrañas mismas del hombre.



Medea material, Santiago 1996.
Dirección: Viviana Steiner.

Lo sorprendente y sobrecogedor en Müller es su lucidez para contar la historia desde dentro de la historia y colocarla fuera del teatro. En Müller la ficción no existe. Es tan sólo la realidad en toda su amplitud. La revelación de lo innegable en la historia y la nostalgia de los sentimientos más particulares en cada uno de nosotros crean un todo. Es el hombre individual puesto en el macrocosmos de su propia historia, aquella que se vivencia como ajena pero que en Müller se devela como propia y responsabilizante. **La traición en Müller se convierte en tradición.** La advertencia es clara. No tan sólo desde el punto de vista formal, político y ético, sino también como la necesidad de enfrentar el teatro como una realidad otra, más real que la misma realidad.

Traición/Tradición/Transgresión. La tradición teatral para Müller es una traición. Las convenciones teatrales de un texto comprensible, claro y sin secretos, de espacios pasivos para el espectador, de historias que sólo documentan o entretienen pero no remueven, son convenciones muertas pero que siguen deambulando.



Medea material,
Santiago 1996.
Dirección:
Viviana Steiner.



do. Actores que interpretan y no encarnan, directores que ilustran sin crear los mundos que van más allá del texto. Creo en el conflicto —decía Müller— es lo único en lo que creo. Eso intento con mi trabajo. Fortalecer la conciencia para el conflicto, para las contradicciones y confrontaciones. No hay otro camino. Sin embargo, y afortunadamente, no tiene respuestas para las interrogantes que plantea. Simplemente declara que sólo cuando un texto no se puede representar, supuesta la condición actual del teatro, es productivo o interesante para el teatro... ponerse al servicio del teatro tal como éste es, sería parasitario.

¿Cómo se enfrenta entonces el conflicto? La única solución es la transgresión a las formas teatrales convencionales.

La investigación que realizó el Teatro de la Ausencia en relación al montaje de **Medea material** giró en torno a la necesidad, ya presente en nosotros, de replantear o redescubrir el espacio escénico. Para esto la propuesta de transgresión de Müller se prestaba como un espacio que posibilitaba nuestra búsqueda.

La idea primaria era lograr una Obra Crisol en que los elementos que componen la puesta no se pueden ni desligar ni dislocar. En este sentido la escenografía, la música, la iluminación, el vestuario, el cuerpo del actor, el texto y el espectador forman una significación nueva e inseparable de los elementos que la conforman.

El concepto de escenografía buscó trastocar la re-lación de frontalidad que se establece normalmente con el espectador. Se eliminó toda salida de la escena, planteando un espacio que funciona independientemente del espectador, que entra mientras los actores deambulan por el espacio haciendo caso omiso de los voyeristas invitados a presenciar desde una instalación que rodea a los personajes y contiene al espectador situado en andamios de tres alturas. La pasividad del voyerista se torna entonces en actitud activa al verse obligado, sin mediar mucho tiempo, a elegir el lugar desde donde espiar. Tres alturas, tres y hasta cuatro lados desde donde observar, llevan al espectador a responsabilizarse de su elección. Cada lugar entrega una lectura diferente. Nueve posibilidades distintas para enfrentar este momento prestado, más la posibilidad de retorno al mismo/otro espacio. De la misma manera la estructura actoral, simultánea en muchas oportunidades, también obliga a seleccionar aquello que observo. Fragmentación de la vista, de la vista y el oído, del oído y el cuerpo. Puedo observar y oír la misma situación, u observar una y oír otra que puede incluso completar la anterior. *Cuando escribo, —declara Müller— experimento la necesidad de cargar sobre la gente tantas cosas que al principio no sepan qué deben acarrear... creo que ésa es también la única posibilidad. Es menester presentar SIMULTANEAMENTE TANTOS PUNTOS como sea posible, de modo que la gente se vea OBLIGADA A ELEGIR.*

Si crear es seducir(se) y transgredir(se), también es exponerse. Desde una sala cerrada, creamos desde nosotros, con nosotros, para nosotros, con la conciencia de un voyerista que observa y al que finalmente se le abren las puertas. En la estructura de andamios, los espectadores quedan enfrentados, convirtiéndose cada uno en voyerista del otro, observado directamente a los ojos por los personajes que deambulan a veces seis

Medea material de Heiner Müller

Estrenada por el Teatro de la Ausencia el 19 de octubre de 1996 en la Sala de las Artes del Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago

Ficha Técnica
 Dramaturgia : Viviana Steiner y Domingo Izquierdo
 Dirección : Viviana Steiner
 Asistente de dirección : Domingo Izquierdo
 Escenografía : Rodrigo Tisi
 Diseño de vestuario : Claudia Portuguesez
 Composición música original : Alejandro Miranda
 Iluminación : Diego Duessel

Reparto
 Medea : Keyros Guillén
 Jasón : Andrés Skoknić
 Nodriza : Sandra Alzugaray
 Niño : Katia Gloger

metros más abajo. La perversión del voyerista se completa al saberse observado observando.

Desde otro ámbito, siempre está presente en Müller la polaridad de los tiempos, situándonos en épocas distintas y distantes. Así, el afán colonizador que caracteriza el periplo de Jasón y su relación hacia Medea, revela el dominio, el amor y la muerte, al mismo tiempo que nos sitúa en el atardecer anterior a la guerra que tendrá lugar mañana, claramente nuestro mañana. Tal situación nos enfrenta a la verdad del mito en nosotros. Así, el espacio creado para **Medea material** remite a una arena romana pero al mismo tiempo construye nuestro espacio urbano: la mirada desde las alturas de personajes encerrados abajo, que se insertan por recorridos y rincones contruidos por una lluvia de tubos de acero en un espacio que se completa por una musicalidad que remite a cloacas, wateres gigantes que se destapan a la distancia, campanas que destrozan los oídos, bomba que finaliza toda historia. Lo subterráneo. Más que musicalización, la búsqueda remitió a la sonorización que completa el resto y se completa a sí misma por una *atmosferización* que rodea a través del

sonido, de vibraciones acústicas, caídas de gotas, cristallidad, densidad, explosión.

Si los tubos, que no topan el piso y por lo tanto son absolutamente móviles, tienen la potencialidad de convertirse en juguetes de los actores, el vestuario que alimenta su gestualidad crispada y quebrada, se transforma en continente móvil de los cuerpos. La atemporalidad está presente en el vestuario de los cuatro personajes, que remite a tiempos arcaicos pero que se construye desde el concepto del desecho, la lata, el plástico, la basura. El andador de la Nodriza, esqueleto del vestuario de Medea, se convierte en sostenedor de la sabiduría de los años pero también en escondite, refugio y morgue. Los pelos rojos vestidos con plásticos rellenos con desechos reales, visten a un niño sin sexualidad definida que no tiene ni lugar ni identidad, contrastando con las cabezas rapadas que remiten a identidades dispersas: una sacerdotización, al horror de un campo de concentración o la posición opuesta y constituyente de la anterior, nazi criminal y asesino. Nuestra realidad como latinos no es tan lejana en un continente que durante años se convirtió en cuna de dictaduras.

La actuación se basó en la apropiación de estados que permitió a los actores trabajar con su propia verdad, profundidad necesaria para dar cuerpo y vida a un texto que aparece inicialmente hermético y distante pero que se completa con la humanización que le proporcionan los otros elementos de la puesta, que permiten que el espectador se apropie de las palabras y los gestos realizados en escena. El texto se abre, la distancia se pierde, sólo cuando espectador y actor sienten el cuerpo traspasado, surcado por sus propias fisuras.

Todo lo anterior se convirtió en continente de personajes crispados hasta la exageración, condenados al crimen y la ruptura. La tradición de la traición, condenados ciertamente a morir allí, e sperando un cambio o la certeza de una identidad lamentablemente fragmentada por nuestros tiempos, frente a una historia político-ético-moral que no concede oportunidades. Si pudiéramos sanear la realidad, finalmente sería la naturaleza quien elegiría cómo asesinar a sus víctimas.