

# El recurso a motivos mitológicos en el teatro de la RDA

Marta FERNÁNDEZ-BUENO

CES Felipe II (UCM)  
mfbueno@cesfelipesecondo.com

Recibido: 18 de noviembre de 2008

Aceptado: 10 de enero de 2009

## RESUMEN

Una tendencia que se mantiene constante en la historia de la literatura de la República Democrática Alemana es la explotación de motivos del pasado a través de personajes destacados o acontecimientos de la historia remota o reciente, mediante la revisión de exponentes del acervo literario universal, o recurriendo a la mitología grecolatina. En el presente artículo nos centramos en este último caso, revisando primero cómo cristaliza la incorporación de elementos mitológicos en un entorno que a priori rechaza tal discurso y analizando a continuación el caso específico que representa Heiner Müller, a través de fragmentos de su obra *Philoktet*.

**Palabras clave:** mitología, RDA, teatro, Heiner Müller.

## The Recourse to Mythological Motifs in East German Drama

### ABSTRACT

Motifs from the past are a constant recourse in East German literature. Revisiting remarkable historical characters or events, rereading works from the literary heritage, or revising Greek mythology are three ways of returning to the past. The present contribution focuses on the use of Greek mythology, first analyzing how its elements materialize in a context which does not customarily accept such discourse, and secondly focusing on the example set by Heiner Müller's play *Philoktet*.

**Key words:** mythology, GDR, drama, Heiner Müller.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. La integración de la mitología en la literatura dramática germano-oriental. 3. La mitología trágica de Heiner Müller. 4. Conclusiones.

## 1. Introducción

El aspecto que más claramente determina la especificidad de la literatura germano-oriental, si entendemos el hecho literario como producto de unas condiciones sociales, político-económicas y culturales concretas, es el de haber surgido bajo el régimen sustentado por un partido único —el Partido Socialista Unificado de Alemania, SED— que se va afianzando con la progresiva consolidación de ese Estado, tras su fundación en 1949. Una literatura en la que adquiere especial relevancia su di-

mención social y que fue poco a poco convirtiéndose en uno de los elementos que contribuyeron a apuntalar, ideológica e intelectualmente, la arquitectura del nuevo Estado socialista.

En contrapartida a ese compromiso con la nueva realidad política del Estado, los miembros de la clase intelectual disfrutaron de una serie de prerrogativas que no le eran dadas al resto de la ciudadanía. Como señala W. Emmerich:

Gewiß spielte die breitgefächerte materielle Privilegierung der Autoren (in der Regel gute Honorierung, Stipendien, einträgliche Nebentätigkeiten, Deviseneinnahmen aus Westveröffentlichungen, Reismöglichkeiten, gegebenenfalls Ausbildung am Leipziger Literaturinstitut »Johannes R. Becher«) eine Rolle für die nie ganz aufgekündigte Loyalität der meisten Autoren gegenüber ihrem Staat. (Emmerich 1998: 23939-23940).

Pero lo más característico de los autores de la RDA es la definición de su papel como «Aufklärer[s] und Sozialpädagogen» (íbid.). Pese a todo, la relación de los intelectuales con el poder atravesó múltiples fases, unas de bonanza, ante la liberalización de la libertad poética, y otras más sombrías, en momentos de mayor represión. La cúpula del Partido, junto con la Asociación de Escritores de la RDA, señaló en cada momento la dirección que debían seguir los artistas en sus manifestaciones culturales y literarias. Tal seguimiento se dejó sentir aún más si cabe en la literatura dramática.

En una primera fase se percibe una clara voluntad de fomentar el conocimiento de los clásicos, en detrimento de los autores noveles. Si bien la vuelta de Brecht del exilio supuso la implantación de un nuevo canon, las piezas actuales siguieron prácticamente ausentes de los repertorios teatrales. La política cultural del SED quedó marcada por su aspiración de entroncar con la tradición literaria alemana en un afán que rebasaba los límites de lo estrictamente cultural y tras el cual se hallaba su interés por fomentar, desde las más altas instancias, una conciencia nacional y no sólo estatal, que trascendiera los límites del papel y cobrara una dimensión real, no meramente administrativa.

Por otro lado –y éste es sin duda el meollo de la cuestión– la vuelta al legado de los clásicos desencadenó una reacción paradójica: con el paso de los años, cambió radicalmente de signo y los autores terminaron por aceptar la divisa de reelaborar en sus obras temas y obras del pasado, pero como metáfora de su presente, adquiriendo así sus textos una dimensión crítica de denuncia. Un proceso análogo se percibe en el recurso a temas y motivos mitológicos.

Esta tendencia se constata con especial claridad en los primeros años sesenta. Se produjo entonces un movimiento de ciertos dramaturgos (entre ellos Volker Braun, Peter Hacks o Heiner Müller) hacia el pasado, en forma de mitología clásica o patrimonio cultural universal, como respuesta a la actitud coercitiva del Gobierno. La escena actuará también como caja de resonancia del pensamiento disidente, como asegura Hammerthaler, tornándose en «eine Stätte der Opposition, wo ersatzweise Öffentlichkeit hergestellt werden konnte. [...] Immerhin wirkten Theater und Litera-

tur in der DDR als letzter Zufluchtsort für kritische, partiell oppositionelle Gedanken» (Hammerthaler 1994: 156, 246).

El espacio teatral albergaba un enorme potencial como medio de propaganda ideológica; de ahí que, como ya hemos señalado, la literatura dramática y las instituciones teatrales estuvieran en la RDA aún más sujetas si cabe al control de las autoridades. La recepción colectiva de la literatura dramática hacía temer que en algún momento saltara la chispa que encendiera la mecha levantisca. Sin embargo, el efecto fue más bien el contrario: la oposición forjada en los teatros, lejos de generar un movimiento entre la ciudadanía, quedaba sofocada en la platea, favoreciendo así la permanencia del orden vigente. Con acierto se habla de la función socioterapéutica del teatro en aquel país; sin duda constituía la válvula de escape de una sociedad que no acababa de alzarse contra la represión estatal.

La llegada al poder de Honecker en 1971 vino acompañada en lo literario de un relevo generacional, protagonizado por un grupo de escritores que, según Heiner Müller: «hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität» (Riewoldt 1983: 183), una generación que se plantea cuáles son las posibilidades reales de desarrollo individual que ofrece el modo de vida socialista y que no encuentra a priori una respuesta positiva. Pese a ese cambio, persisten las constantes reconocibles en la literatura germano-oriental de cultivo del legado clásico, gusto por temas y personajes históricos y recurso, cada vez más notorio, a motivos extraídos de la mitología.

A lo largo de la última década de existencia de la República Democrática Alemana se mantiene o incluso acentúa el carácter revisionista del teatro. La vuelta al pasado, real o ficticio, sigue a la orden del día. Abundan las obras de carácter histórico, especialmente durante los primeros años de la década y también continúa vigente el interés por el legado literario nacional. No cesa tampoco la actitud pasiva de las autoridades hacia los jóvenes dramaturgos. Se había perdido definitivamente el tren que podría haber unido las jerarquías del poder con los intelectuales.

## 2. La integración de la mitología en la literatura dramática germano-oriental

Aunque la actitud de los autores e ideólogos más ortodoxos de la RDA era en general de rechazo a todo cuanto estuviera emparentado con el mito, hubo sin embargo momentos en los que se legitimó el recurso a lo mitológico dentro de la literatura, como en los años 1969 y 1972, a raíz de las conferencias que se celebraron en Jena y Leipzig respectivamente, en torno a la relación de la mitología clásica con el socialismo y el realismo literario. Muchos autores recurrieron a la mitología griega, entre ellos Christa Wolf o Franz Fühmann, quien en 1975 atribuía una «función de compás» a los mitos clásicos. En el ámbito teatral destacan las figuras de Peter Hacks (1928-2003) y Heiner Müller (1929-1995). Ambos llevaron el teatro alemán posterior a Brecht hasta sus más altas cotas y ambos recurrieron, con mayor o menor ahínco, a motivos y personajes de la mitología clásica en el desarrollo de su obra. Pero no fueron los únicos en tratar temas de la Antigüedad grecorromana; no pode-

mos dejar de mencionar aquí los nombres de autores que, aun perteneciendo a una generación posterior a la de los ya mencionados, recurrirán igualmente a esta temática. Tal es el caso de Jochen Berg (\*1948), autor de *Im Taurerland* (1978); Stefan Schütz (\*1944), quien escribe *Heloisa und Abaelard* (1975) y *Odysseus Heimkehr* (1974); Karl Mickel (\*1934), autor de *Nausikaa* (1968); Joachim Knauth (\*1931), con los títulos *Die sterblichen Götter* (1961) y *Die Weibervolkversammlung* (1966); Armin Stolper (\*1934), con su versión de *Amphitryon*, y, por último, el más prolífico de todos: Hartmut Lange (\*1937), con obras como: *Der Hundsprozess* (1964), *Herakles* (1967) y *Die Ermordung des Aias oder Ein Diskurs über das Holzhacken* (1970).

Parece evidente la contradicción existente entre la ideología marxista y el pensamiento mitológico; en la introducción a su *Crítica de la economía política* Marx afirma:

Es sabido que la mitología griega no fue solamente el arsenal del arte griego sino también su tierra nutricia. La idea de la naturaleza y de las relaciones sociales que está en la base de la fantasía griega, y, por lo tanto del [arte] griego, ¿es posible con los *self-actors*, los ferrocarriles, las locomotoras y el telégrafo eléctrico? ¿A qué queda reducido Vulcano al lado de Roberts et Co., Júpiter al lado del pararrayos y Hermes frente al Crédit mobilier? Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y mediante la imaginación; desaparece por lo tanto con el dominio real sobre ellas. [...] El arte griego tiene como supuesto la mitología griega, es decir la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística. (Marx 1980: 312).

Marx no contempló la posibilidad de una interpretación social de la mitología y su posible actualización: «la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables» (ibid.). El ideólogo del comunismo solventa este conflicto planteando un nuevo y contradictorio interrogante: «¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no debería ejercer un encanto eterno, como una fase que no volverá jamás? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales» (Marx 1980: 313).

Estas afirmaciones revelan, según Emmerich, la perseverancia de Marx en una imagen burguesa de la mitología, vigente durante la Ilustración y el periodo clásico de Weimar (recuérdese el ideal de belleza que sustenta Winckelmann: noble sencillez y serena grandeza). La parte «dionisiaca» de la mitología, el aspecto pasional y desaforado del mito queda fuera de toda consideración. Este espacio es, sin embargo el que desarrollará Heiner Müller con más insistencia. Christa Wolf lo definiría en 1985 relacionándolo con las tragedias griegas, que considera como «Zusammenfassungen, vorläufige Endprodukte ungeheuerster jahrhundertelanger Kämpfe, in denen die Moral der Sieger formuliert ist, doch hinter der Fabel, die sie diktieren, die Bedrohung durch Älteres, Wildes, Ungezügeltetes durchschimmert» (citado en Emmerich 1994:

81). El asunto de fondo que marca la recepción mitológica en la RDA es sin duda la cuestión de hasta qué punto la brutalidad que caracteriza ciertos motivos mitológicos se ve superada o perpetuada en el marco de la sociedad actual, burguesa o socialista. Es decir: hasta qué punto se ha superado esa etapa infantil de la que hablaba Marx o si, por el contrario, el individuo sigue soportando la brutalidad colectiva.

En la inmediata posguerra y hasta la década de 1960, la mitología tuvo cabida en las carteleras germano-occidentales de la mano de autores como Eugene O'Neill, Jean Giraudoux, Jean Anouilh o Jean Paul Sartre. En la zona de ocupación soviética, por el contrario, los textos de Giraudoux (*No habrá guerra de Troya*, 1935) o de O'Neill (*A Electra le sienta bien el luto*, 1931) tuvieron escasa acogida, como tampoco la tuvieron la obra de Anouilh *Medea*, 1946 o *Las moscas*, de Sartre, que se tachaba de pieza propagandística de un egocentrismo individualista. En 1947, un año después de su muerte, se representaron en Berlín dos de las piezas integrantes de la *Tetralogía de los Átridas* del premio Nobel Gerhart Hauptmann, quien recurre a los motivos de Agamenón y Electra para plasmar, en forma cifrada, el terror fascista.

En los repertorios teatrales de final de los años cuarenta y primeros cincuenta destacan las figuras mitológicas de Anfitrión, Sísifo y Odiseo, que subirán a los escenarios germano-orientales a través de las obras *Zweimal Amphytrion* (1944), de Georg Kaiser; *Sisyphus und der Tod* (1959), de Robert Merle; *Der Tod des Odysseus* (1948), de Hans-Joachim Haecker; *Odysseus 51* (1952), de Christian Collin; y el ballet *Neue Odyssee* (1957), de Albert Burkat/Victor Bruns. Estas piezas recurren a elementos mitológicos para explotar la identificación de los escenarios de Troya e Ítaca con la realidad alemana del momento y de la figura de Odiseo con el destino de muchos soldados en su vuelta a casa. Pero si hay una obra que se escenifique hasta la saciedad (21 representaciones hasta 1948) y que encarna la fusión del cultivo a la herencia literaria y el recurso a la iconografía mitológica, esa es *Ifigenia en Táuride*, de Goethe, quien actualiza el mensaje de reconciliación humanista que subyace en el texto original de Eurípides, muy en consonancia con la propuesta de Herder en su *Prometeo desatado*: «die harte Mythologie der Griechen aus den ältesten Zeiten [dürfe] von uns nicht anders als milde und menschlich angewandt werden» (citado en Emmerich 1994: 85). El culto a ese tipo de lectura benevolente del mito tendrá carácter canónico: el rechazo a su faceta brutal y violenta se mantendrá hasta la década de 1960, si bien Bertolt Brecht, el gran renovador del teatro alemán de principios de siglo, recurre con un talante bien distinto a motivos de la historia o de la mitología.

En *Antigonemodell 1948* presenta una adaptación de la tragedia de Sófocles según la versión de Hölderlin, obra que, como asegura en el prólogo, verbaliza «die Rolle der Gewaltanwendung beim Zerfall der Staatsspitze» (ibid.). No en vano se puede establecer un claro paralelismo —que él califica de «poco ventajoso»— entre la figura de Creonte (el tirano que no duda en llevar a su pueblo a una guerra aniquila-

dora) y la de Hitler en los momentos postreros de la Segunda Guerra Mundial<sup>1</sup>. El objetivo de Brecht no es, según Emmerich y Szondi, tanto «die (beliebige) “Variation” [...] “als vielmehr die Herstellung der Eindeutigkeit für jene Bedeutung, die der Bearbeiter bei dem vieldeutigen Stoff der Überlieferung für sich als relevant erkannt hat”» (Emmerich 1994: 86). Resulta significativo que esta obra, que por los paralelismos que evocaba podría contribuir desde lo literario al proceso de desnazificación en las dos Alemanias, no se llegara a representar en Berlín Este.

A partir del año 57 irrumpen en escena autores como Heiner Müller y Peter Hacks, que habían bebido de las fuentes de Brecht, y que a lo largo de los años sesenta, y muy especialmente en la segunda mitad de la década, darán un nuevo impulso y carácter a la recepción mitológica en Alemania oriental. Hacks llegará incluso a ser uno de los autores contemporáneos más representados en la RFA a últimos de los sesenta y primeros setenta. La razón de este renacimiento del mito estriba, según Emmerich, en la constatación de lo que Lévi-Strauss había denominado «doppelte, zugleich historische und ahistorische Struktur» del mito (Emmerich 1994: 88), dualidad que lleva a una de las mayores figuras de la literatura germano-oriental, Franz Fühmann, a afirmar paradójicamente que los elementos míticos en la literatura son los realistas. Emmerich, por su parte, llama la atención sobre su «künstlerische Adaptierbarkeit» (íbid.). Lo que se discutía aquí era la posibilidad que ofrece el material mitológico de identificación con y extrapolación al presente y a la sociedad moderna (burguesa o socialista), es decir, su posible instrumentalización a fin de articular problemas de la sociedad actual. La mitología griega era claramente la preferida, y de ella los personajes de Prometeo, Heracles, Edipo, Ícaro, Jasón, Medea o Casandra.

Durante el mandato de Honecker y sobre todo a finales de la década de los setenta, en consonancia con el nuevo talante que este dirigente imprimió a la política cultural, al que ya nos hemos referido anteriormente, aumentan las representaciones de obras con trasfondo mitológico, como constata Buddeke: «Sowohl Peter Hacks wie Heiner Müller behandelten fast ausschließlich historische oder mythische Stoffe, denen sie freilich einen mehr oder minder deutlichen Zeitbezug abgewannen» (Buddeke 1981: 304). Este recurso a lo histórico o mitológico tenía un carácter contestatario: «Der demonstrative Rückzug aus dem parteioffiziell begünstigten Feld des Gegenwartstücks, [...] zeigte sich bei Peter Hacks und Heiner Müller im Wiederaufgreifen historischer und in der Wiederentdeckung und -verwendung mythischer Stoffe» (Buddeke 1981: 290).

En la última década de existencia de la RDA, los escenarios se harán eco del saldo negativo que arroja el balance de más de 30 años de sociedad y Estado socialistas, mostrando, según Profitlich:

---

<sup>1</sup> Eso parece revelar el siguiente fragmento: «Und elend und furchtsam/ unbelehrbar, stolperte er, der viele geföhret./ jetzt der stürzenden Stadt zu. Aber die Alten/ folgten dem Führer auch jetzt, und jetzt in Verfall und Vernichtung». (Bertolt Brecht, *Antigone-Legende*, citado en EMMERICH 1994: 86).

[...] Figuren, die von ihrer unmittelbaren Mitwelt verständnis- und lieblos behandelt werden und auf diese Situation mit Verstörung und Entfremdungsgefühlen reagieren. Die in den Stücken enthaltene Kritik [...] beruhigt sich nicht beim Aufdecken individuellen Versagens, sie fragt weiter nach der Mitverantwortung der Gesellschaft, nach den Möglichkeiten, die diese dem Einzelnen bietet, sich zu entfalten und ein humanes und einzigartiges Leben zu führen (Profflich 1983: 131).

### 3. La mitología trágica de Heiner Müller

Heiner Müller escribió su autobiografía tres años antes de su muerte, acaecida en 1995. El título que le dio *–Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen–* expresa con claridad meridiana dos factores que condicionaron su existencia: el nazismo y el estalinismo, elementos que no constituyen según él «ni un fenómeno periférico de la historia de Alemania [...] ni de la historia del movimiento comunista» (Müller 1990: 38). Según Jorge Riechmann, poeta y traductor de Müller, no puede entenderse su obra

sin traer a las mentes la especificidad histórica de la dividida Alemania de postguerra, con la dificultad de construir una sociedad socialista en su mitad oriental a partir de un pueblo profundamente corrompido por doce años de totalitarismo nacionalsocialista, un partido comunista estalinizado y diezmado por la persecución nazi y una situación internacional de guerra fría y competencia destructiva entre bloques militares (Müller 1990: 17)

Las primeras obras que produce en la década de 1950, adscritas a la «dramaturgia de la producción», plasman el surgimiento del Estado germano-oriental y revelan un enfoque optimista por parte del autor y que no tardará en desvanecerse. En opinión de Riechmann, estas obras plantean «la pregunta por el precio de la revolución, la pregunta por los costes en sufrimiento humano que acarrea la transformación social, el conflicto que enfrenta a las aspiraciones de felicidad del individuo con las esperanzas de justicia [...] de la comunidad» (Müller 1990: 36). Sin embargo, la expulsión en 1961 de Müller de la Asociación de Escritores marcaría un giro en su trayectoria. Buena parte de sus obras fueron prohibidas, o bien sufrieron un considerable retraso en su publicación o puesta en escena. La crítica por parte de la cúpula del Partido tuvo como consecuencia que Müller se abstraiera de su presente. A lo largo de los años sesenta fue en efecto recluyéndose cada vez más en la mitología clásica y la reelaboración de obras de otros autores, como señala Schulze-Reimpell:

Er setzte sich intensiv mit den griechischen Klassikern und Shakespeare auseinander, deren Texte er übersetzend bearbeitete und sich dabei radikal aneignete. Ohne ihre Substanz anzutasten, brachte er sie in einen Bezug zur Gegenwart, freilich nicht vordergründig direkt, sondern kompliziert vermittelt. Ein Erfinder von Stoffen war dieser wortgewaltigste und sprachmächtigste Dramatiker der Gegenwart ohnehin nie. Er braucht offenbar stets die Reibung mit fremden Vorlagen, den Widerstand eines vor-

liegenden, ihm wichtigen Textes [...]. Jede Bearbeitung ist für ihn Auseinandersetzung, ein Umschmelzen in die heutigen Begriffswelten, ein Hereinholen in den historischen Prozess der Geschichte (Schulze-Reimpell 1988: 181-182).

A través del mito podrá verbalizar ese «pesimismo histórico» que con justicia se le atribuye y que él mismo expresa en los siguientes términos: «die Wiederkehr des Gleichen [...] unter ganz anderen Umständen [...] und dadurch auch die Wiederkehr des Gleichen als einen Anderen» (Emmerich 1994: 89). Escribe piezas como: *Philoktet* (1964), *Herakles 5* (1966), *Oedipus Tyrann* (1966), *Prometheus* y *Die Horatier* (ambas de 1968). En ellas se muestra un Estado que impide el libre desarrollo del individuo y se abordan cuestiones de la sociedad moderna a través de temas y personajes mitológicos. «In den frühen sechziger Jahren konnte man kein Stück über den Stalinismus schreiben. Man brauchte diese Art von Modell, wenn man wirkliche Fragen stellen wollte», afirmará Müller acerca de *Philoktet* (citado en Emmerich 1994: 91).

Estas obras se estrenarían antes en Occidente que en su país: «Bearbeitungen alter Vorlagen [...] von Hacks, Müller und Hartmut Lange wurden in der Regie Benno Bessons zu den herausragenden Theaterleistungen der 60er Jahre. Das beste Theater musste ohne die besten neuen Stücke auskommen» (Riewoldt 1983: 134). Habría que esperar hasta la llegada al poder de Honecker en 1971, como constata Buddeke:

Für das Theater hatte die kulturpolitische Wendung von 1971 [...] die wohlthätige Folge, dass nicht mehr wie in der vorangehenden Phase allein die konventionelle und die Kompromissdramatik das Feld beherrschten, sondern endlich auch die experimentelle Dramatik den ihr gebührenden Platz erobern konnte. Von 1972 bis 1976 wurden die meisten Stücke von Peter Hacks, Heiner Müller und Volker Braun in dem Land uraufgeführt, in dem sie entstanden und für das sie – zumindest primär – geschrieben waren (Buddeke 1981: 323).

Al recurrir a la tragedia clásica, Müller adopta «die avancierteste Position einer experimentellen Dramatik in der DDR» (Buddeke 1981: 314). La crítica considera que Müller es heredero del teatro del horror de Artaud<sup>2</sup> y que sus obras –compendio y superación del drama de Beckett, Piscator y Brecht (Schulze-Reimpell 1988: 182)– transmiten «Die Kälte, die Entfremdung, als Erbe der alten Welt [...]». Solche Befunde,

---

<sup>2</sup> No en vano Müller dedicaba en 1977 el siguiente texto a la figura del dramaturgo francés: «Artaud, die Sprache der Qual. Schreiben aus der Erfahrung, daß die Meisterwerke Komplizen der Macht sind. Denken am Ende der Aufklärung, das mit dem Tod Gottes begonnen hat, sei der Sarg, in dem er begraben wurde, faulend mit dem Leichnam. Leben, eingesperrt in diesen Sarg. DAS DENKEN GEHÖRT ZU DEN GRÖSSTEN VERGNÜGUNGEN DER MENSCHLICHEN RASSE lässt Brecht Galilei sagen, bevor man ihm die Instrumente zeigt. Der Blitz, der das Bewußtsein Artauds gespalten hat, war Nietzsches Erfahrung, es könnte die letzte sein. Artaud ist der Ernstfall. Er hat die Literatur der Polizei entrissen, das Theater der Medizin. Unter der Sonne der Folter, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint, blühen seine Texte. Auf den Trümmern Europas gelesen, werden sie klassisch sein» (HÖRNIGK 1990: 20).



weit entfernt von den kleinformatischen Optimismus der üblichen Brigade- und Produktionsstücke, hatten Mitte der 60er Jahre keinen Platz im DDR-Theater» (Riewoldt 1983: 163). Riechmann ha definido el mülleriano como un «Teatro enamorado de la muerte y explorador de la vida dentro de la muerte, teatro horrorizado y fascinado por el espanto de lo nuevo, teatro que descubre en lo nuevo los familiares horrores de lo viejo, teatro entre ilustración y catarsis» (Müller 1990: 18).

En cuanto a los motivos que lleva a escena Heiner Müller afirma Profitlich: «Was Müller thematisiert, sind Gewalt und Grausamkeit als Probleme der *gesamten bisherigen* Geschichte, eingeschlossen die Geschichte der sozialistischen Bewegung» (Profitlich 1983:134). A través de los anacronismos, Müller elimina la frontera entre la dramaturgia histórica y la actual. El mito le ayuda a articular «Unbehagen nicht über das Erreichte, mehr über das Nochvorhandene, Nochnötige der Ausbeutergesellschaft, der barbarischen Vorgeschichte» (Riewoldt 1983: 165). Lo que estas piezas clásicas nos inducen a plantearnos es si el pasado de barbarie de Troya se puede dar por concluido o si se sigue repitiendo en la actualidad. La respuesta nos la brindan los periódicos.

Lo innovador de la dramaturgia de Müller radica no sólo en la elección de sus temas, sino en la originalidad de sus recursos formales: el uso de una versificación libre, de una sintaxis desfragmentada, atípica, agramatical en la forma, el aconventionalismo en el empleo de recursos ortotipográficos como la puntuación o las mayúsculas, la inclusión de pasajes en otros idiomas, la disolución también de las formas dramáticas tradicionales, con la inclusión de extensos pasajes narrados, la ruptura con todo regla que coarte el libre desarrollo del texto... todo ello produce en el lector/espectador un efecto claro de distanciamiento que explica la conexión que suele establecerse entre Müller y Brecht o la interpretación de la dramaturgia mülleriana como encumbramiento de la brechtiana. Riechmann, quien también ha reparado en el atrevido uso del verso por parte de Müller, va aún más lejos, dando por cierto que el de Eppendorf «“presupone” a Bertolt Brecht» (Müller 1990: 20) y añadiendo que su obra puede interpretarse «como una síntesis entre teatro del cuerpo y teatro del pensamiento, entre el teatro trágico de la catarsis y el teatro épico del distanciamiento» (Müller 1990: 40). Emmerich, por su parte, no duda en considerarlo «sucesor de Brecht, que aprendió de él (cada vez más *per negationem*) sin copiarle nunca» (citado en Müller 1990: 24).

Müller ha declarado en alguna ocasión que es necesario *distanciarse* de la propia realidad histórica para poder valorarla en justicia: «Sólo entonces puede uno ver algo, cuando se aleja. En el fondo se trata de algo muy semejante a lo que la teoría de Brecht repite constantemente: dar al público una posibilidad de distancia para que pueda tener una visión de conjunto, para que pueda ver, ver estructuras y no solamente tener estados de ánimo» (ibid.).

El de Müller es sin duda un teatro transgresor, que, en palabras de Riechmann, «escenifica el retorno de lo reprimido, los amenazadores puntos ciegos de la civilización contemporánea» (Müller 1990: 27). Es un teatro inquietante, incómodo, que ofrece al espectador una imagen descarnada de la realidad, pero no por ello menos cierta, un teatro que pretende, según Riechmann, «Analizar las estructuras del an-

gustioso matadero prehistórico donde se debate la especie humana, con objeto de que el conocimiento de lo sufrido incremente las posibilidades de comienzo de una verdadera historia del hombre» (Müller 1990: 11). Así lo percibe también Scheid:

Müllers Ziel [ist], durch die extreme Darstellung der Geschichte eine tragische Erschütterung des Publikums herbeizuführen. Im Unterschied zu Hacks geht es Müller nicht um die Funktion der Katharsis in seiner Bearbeitung der Klassiker. Er will im Gegenteil das Publikum veranlassen, sich zu distanzieren, und es dadurch anregen, die Geschichtskritik zu reflektieren, aktives Subjekt der Geschichte zu werden und seine eigenen sozialen Verhältnisse zu ändern (Scheid 1981: 9).

*Philoktet*, obra que escribe entre 1958 y 1964, supone la primera reelaboración de temática mitológica por parte de Müller y está inspirada en la historia narrada por Sófocles, si bien presenta un final distinto. El argumento es conocido y aparece perfectamente sintetizado en su poema *Philoktet 1950*, que no publicaría hasta 1966<sup>3</sup>: Filoctetes, el arquero, había sido abandonado en la isla de Lemnos por los griegos a causa de los hediondos efluvios que emanaban de una herida que tenía en el pie. Se alimenta de los pájaros que caza con el arco de Heracles, tanpreciado para él y que los griegos, según ha dictado el oráculo, necesitarán para su victoria en la guerra de Troya. Odiseo y el joven Neoptólemo, hijo de Aquiles, vuelven a la isla con el propósito de llevarlo con ellos al sitio de Troya. Como sea que no consiguen convencerlo, surge cual *deus ex machina* Heracles desde el reino de los muertos y revela que el designio de Zeus sobre Filoctetes es que acuda a Troya con Neoptólemo. Filoctetes, entonces, se somete a la voz de aquel a quien no puede desobedecer.

En su versión, Müller introduce elementos que subliman los rasgos épicos del teatro brechtiano: en el prólogo de la obra<sup>4</sup>, Filoctetes –con paradójica máscara de payaso– se dirige al público advirtiéndole de que lo que está a punto de presenciar

<sup>3</sup> Reproducimos aquí el texto completo del poema: «Philoktet, in den Händen das Schießzeug des Herakles, krank mit/ Ausatz ausgesetzt auf Lemnos, das ohne ihn leer war/ Von den Fürsten mit wenig Mundvorrat, zeigte da keinen/ Stolz, sondern schrie, bis das Schiff schwand, von seinem Schrei nicht gehalten./ Und gewöhnte sich ein, Beherrscher des Eilands, sein Knecht auch/ An es gekettet mit Ketten umgebender Meerflut, von Grünzeug/ Lebend und Getier, jagbarem, auskömmlich zehn Jahr lang./ Aber im zehnten vergeblichen Kriegsjahr entsannen die Fürsten/ Des Verlassenen sich. Wie den Bogen er führte, den weithin/ Tödlichen. Schiffe schickten sie, heimzuholen den Helden/ Daß er mit Ruhm sie bedecke. Doch zeigte sich der da von seiner/ Stolzesten Seite. Gewaltsam mußten sie schleppen an Bord ihn/ Seinem Stolz zu genügen. So holte er nach das Versäumte (MÜLLER 1977: 16).

<sup>4</sup> «PROLOG *Darsteller des Philoktet, in Clownmaske.*/ Damen und Herren, aus der heutigen Zeit/ Führt unser Spiel in die Vergangenheit/ Als noch der Mensch des Menschen Todfeind war/ Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr./ Und das wirs gleich gestehn: es ist fatal/ Was wir hier zeigen, hat keine Moral/ Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen./ Wer passen will, der kann sich jetzt entfernen./ *Saaltüren fliegen auf.*/ Sie sind gewarnt./ *Saaltüren zu.* *Der Clown demaskiert sich: sein Kopf ist ein Totenkopf.*/ Sie haben nichts zu lachen/ Bei dem, was wir jetzt miteinander machen» (MÜLLER 1978: 7).

nada tiene de cómico, admonición que cobra más fuerza si cabe al desprenderse el personaje de la máscara y dejar al descubierto su propia calavera.

Continuando con esa misma tónica, el final que propone Müller es mucho menos lisonjero que en el modelo clásico: en el momento en que Filoctetes pretende vengarse de Odiseo, Neoptólemo lo mata por la espalda con su espada. Muerto el arquero, Odiseo y Neoptólemo cumplen su misión llevándose al héroe muerto y mostrándolo a los soldados griegos como víctima de la cobardía de los troyanos<sup>5</sup>.

La crítica occidental interpretó la obra como metáfora de la oposición dialéctica entre la razón de estado (representada por Odiseo) y el individuo, que se opone a esa razón (encarnado por Filoctetes), lo que se tradujo inmediatamente como un símbolo de la decadencia del individuo en el contexto del estalinismo. Declaraciones del propio autor ratifican tal lectura: «In meiner Fassung des Stücks ist der Kampf um Troja nur ein Zeichen oder Bild für die sozialistische Revolution in der Stagnation, im Patt» (citado en Emmerich 1994: 91). *Philoktet* lleva a escena el uso y el abuso de poder, el manejo o la manipulación de la verdad, la importancia del sacrificio individual en pos del bien colectivo.

En una extensa carta dirigida el 27 de marzo de 1983 al director del estreno en la capital búlgara de *Philoktet*, el propio dramaturgo define el perfil de los personajes de esta obra que él consideraba «das negativ eines kommunistischen Stücks» (Hörnigk 1990: 63): «Wie Jason, der erste Kolonisor, der auf der Schwelle vom Mythos zur Geschichte von seinem Fahrzeug erschlagen wird, ist Odysseus eine Figur der Grenzüberschreitung. Mit ihm geht die Geschichte der Völker in der Politik der Macher auf, verliert das Schicksal sein Gesicht und wird die Maske der Manipulation» (Hörnigk 1990: 64-65).

El final que propone Müller supone una vuelta de tuerca que transforma la tragedia en farsa, en lo que Schiller denomina «sátira trágica» (Hörnigk 1990: 67). Así lo expresa el propio autor: «Der Umschlag der Tragödie in die Farce [...] durch den Gedankensprung des Odysseus von der Unerstlichkeit des lebenden zur Verwertung des toten Philoktet, mit dem eine neue Spezies die Bühne betritt, das politische Tier» (íbid.). El autor explica también el uso amoral que hace Odiseo del muerto, a la vez que establece una interesante analogía:

---

<sup>5</sup> «PHILOKTET Kommst du mit neuen Lügen, längerem Strick?/ NEOPTOLEMOS Den Bogen wiedergeben will ich dir./ Folg uns nach Troja oder leb auf Lemnos/ Nach deinem Willen, aber nimm zurück/ Was ich dir wegnahm, brauchend deine Schwäche/ Daß nicht dein kommendes Geschick mir auch/ Wie dein vergangnes dem, die Hände fleckt./ Philoktet/ ODYSSEUS Spät nimmst du deine Hand aus ihrer Sache./ Du änderst nichts mehr, ändernd deinen Sinn. [...] Wenn mein Fleisch reißt, wenn meine Knochen brechen/ Nichts hält euch aus dem Bauch der troischen Hunde/ [...] NEOPTOLEMOS Austreten wird der Troer unsre Städte/ Folgt uns nach Troja der nicht, sagtest du./ ODYSSEUS So sagt ich. Und jetzt sag ichs anders. Nämlich/ Der kommt uns nicht mehr, sondern geht entbehrlich/ Mit heilen Füßen unten durch den Stein/ Der Unentbehrliche in sieben Stürmen/ Und ausgehn muß der Krieg uns ohne ihn» (MÜLLER 1978: 33, 40).

Der staatliche Griff nach dem Toten zeigt den römischen Zuschnitt des Sophokles, den die Bearbeitung vornimmt, mit dem Blick auf den Trojanischen Krieg als blutigen Umweg der Geschichte zur Gründung Roms, das die Ära Griechenlands beenden wird. Die neuzeitliche Parallele: Hitlers Überfall auf die Sowjetunion und sein gegenläufiges Resultat (Hörnigk 1990: 69).

Emmerich va aún más lejos en su interpretación e identifica el uso que se da al arquero muerto con «die Verwertung der in den Konzentrationslagern Ermordeten als Lieferanten von natürlichen Rohstoffen» (Emmerich 1994: 91).

## Conclusiones

Una de las interpretaciones más frecuentes a la hora de explicar la proliferación de obras de carácter histórico, mitológico o intertextual en la RDA es la de contemplar éstas como la única posibilidad de expresar un pensamiento crítico respecto a las propias circunstancias políticas y sociales. De esa forma el material mitológico contribuye a verbalizar circunstancias presentes que se consideran adversas: «Wo immer Hacks im historischen und mythischen Material Aktuelles auffindet [...], thematisiert auch er die dem gesellschaftlichen Handeln gesetzten Grenzen» (Profitlich 1983: 141). Y hay quien, como Riewoldt, no duda en afirmar de forma categórica: «Die Bearbeitungen von Hacks, Lange, Müller hatten Ersatzfunktionen, da sie für die Dramatiker die einzig mögliche Bühnenwirksamkeit boten» (Riewoldt 1983: 159).

Sin embargo, cada vez abundan más las voces que, haciéndose eco de la doble interpretación del mito que apuntaba Lévi-Strauss, aportan una lectura que podríamos denominar «inmanentista» del recurso a lo mitológico, desvinculándolo en cierto modo de las coordenadas espacio-temporales presentes y elevándolo a un grado de abstracción que permitiría su identificación con cuestiones que atañen a la humanidad entera y no sólo a una parte de ella en un determinado momento. A mi juicio hay argumentos que apuntalan eficazmente ambos enfoques: numerosas declaraciones de autores, en las que aseguran no querer significar lo que se les atribuye que dicen, el hecho también de que haya en otras localizaciones espaciales y temporales fenómenos similares... Probablemente esa ambigüedad sea una característica intrínseca e inherente a toda reelaboración de lo mitológico, por lo que la clave parece estar más bien en el público receptor y en su predisposición a y su capacidad de establecer nexos de unión entre lo representado y la propia realidad.

La obra de Müller, quien afirmaba de sí mismo que habría de vivir con sus contradicciones hasta el momento de su muerte, vive de la aparente paradoja de tener un claro arraigo en la realidad germano-oriental y a la vez una intensa proyección y dimensión universal. Es, según Riechmann «de los pocos que plantean preguntas y expresan traumas que atañen a toda la humanidad contemporánea» (Müller 1990: 17). Por ese mismo rango universal de sus obras parece mutilante una lectura política que pretenda únicamente extraer un mensaje crítico hacia una forma de gobierno concreta. Por otro lado, Müller era, como otros correligionarios suyos, sumamente reacio a alzarse en portavoz de nadie, pues entiende que «el arte no debe asumir

ninguna función auxiliar directa respecto a la política o la propaganda. El arte no es política, sino la elaboración de los traumas que ésta genera y de las heridas que inflige a los hombres» (Müller 1990: 38).

## Referencias bibliográficas

- BRECHT, B., «Vorwort zu „Antigonemodell 1948“», en: BRECHT, B., *Theaterarbeit 1947-1956. Chur – Zürich – Berlin*. Leipzig: Suhrkamp 1994, 22-24.
- BUDDEKE, W., *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1981.
- EMMERICH, W., «Antike Mythen auf dem Theater. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror», en: EMMERICH, W., *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 79-114. También publicado en: PROFITLICH, U. (ed.), *Dramatik der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, 223-265.
- , *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenhauer 1996.
- , «DDR-Literatur», en: Killy, W., *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Berlin: directmedia 1998, 23932- 23951.
- FRANKE, K., *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. München, Zürich: Kindler 1971.
- HÖRNIGK, F. (ed.), *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig: Reclam 1990.
- KLUNKER, H., *Zeitstücke und Zeitgenossen*. München: dtv 1972.
- MARX, K., *Contribución a la crítica de la economía política* (Trad. de Jorge Tula). México D.F.: Siglo XXI 1980.
- MÜLLER, H., *Germania Tod in Berlin*. Berlin: Rotbuch Verlag 1977.
- , *Mausier*. Berlin: Rotbuch Verlag 1978.
- , *Teatro escogido. Vol. I*. (Ed. de Jorge Riechmann). Madrid: Primer Acto 1990.
- , *Germania muerta en Berlín y otros textos*. (Ed. y trad. de Jorge Riechmann). Guipúzcoa: Hiru 1996.
- PROFITLICH, U., «Das Drama der DDR in den siebziger Jahren», en: HOHENDAHL, P. U. / HERMINGHOUSE, P. (eds.), *Literatur der DDR in den 70er Jahren*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 114-152.
- RIEWOLDT, O. F., «Theaterarbeit. Über den Wirkungszusammenhang von Bühne, Dramatik, Kulturpolitik und Publikum», en: SCHMITT, H. J. (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 11: Die Literatur der DDR*. München: Carl Hanser 1983, 133-186.
- SCHIED, J. R. (ed.), *Zum Drama in der DDR. Heiner Müller und Peter Hacks*. Stuttgart: Klett 1981.
- SCHULZE-REIMPELL, W., «Theater als Laboratorium der sozialen Phantasie – Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein», en: FLOECK, W. (ed.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen: Francke 1988, 177-191.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, F., *Individuum und Gesellschaft. Die Antike in Heiner Müllers Werk*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1998.
- TRILSE, Ch., *Antike und Theater heute. Betrachtungen über Mythologie und Realismus, Tradition und Gegenwart, Funktion und Methode, Stücke und Inszenierungen*. Berlin: Akademie-Verlag 1979.