

Primera escenificación española de la *Orilla degradada* de Heiner Müller

Begoña Gómez Sánchez

Universidad Internacional de La Rioja

begona.gomez@unir.net

Palabras clave:

Heiner Müller. *Orilla degradada*. Puesta en escena española. Carlos Marquerie. La Tartana Teatro.

Resumen:

En este artículo se analiza *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* (1989); la primera puesta en escena española de la trilogía completa de Heiner Müller *Orilla degradada* que fue dirigida por Carlos Marquerie y la compañía La Tartana Teatro en coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Debido a la complejidad de la poética posdramática del dramaturgo alemán Heiner Müller también se abordan las fuentes para la creación de sus fábulas, los mecanismos utilizados para la ruptura del discurso dramático y la relación dialéctica entre cada uno de los elementos que intervienen en el hecho teatral.

First Spanish staging of the *Orilla degradada* by Heiner Müller

Keywords:

Heiner Müller. *Orilla degradada*. Spanish staging. Carlos Marquerie. La Tartana Teatro.

Abstract:

This article we analyse *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* (1989), the first Spanish staging of the complete trilogy of Heiner Müller *Orilla degradada* that was directed by Carlos Marquerie and the company La Tartana Teatro in co-production with the Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Due to the complexity of the posdramatic poetics of the German playwright Heiner Müller also addresses the sources for the creation of his fables, the mechanisms used to break the dramatic discourse and the dialectical relationship between each of the elements involved in the theatrical event.

[http://anagnorisis.es/pdfs/n19/GomezSanchez_num19\(42-62\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n19/GomezSanchez_num19(42-62).pdf)

1. LA PERTURBACIÓN RECÍPROCA ENTRE EL TEXTO Y LA ESCENA

1.1. LAS FUENTES DE LA FÁBULA

La producción dramática de Heiner Müller, «paradigma del teatro posdramático en el ámbito de la lengua alemana» se trata de «una perturbación recíproca entre el texto y la escena» [Lehmann, ed. 2017: 40-258] que construye la fábula a partir de diferentes fuentes: la literatura universal y las experiencias del autor determinadas por el contexto socio-político del estado comunista de la República Democrática Alemana (RDA).

La férrea política y el control de la cultura del gobierno comunista necesitaban de un teatro cuya función fuera la propaganda de este. Sin embargo, Müller se resistía a la mera exposición de unos acontecimientos que no correspondieran con la realidad de la dictadura a la que estaba sometido el pueblo alemán de la RDA pues según Heiner, «no se puede escribir teatro sin historia» [Mereuze, 1989: 69]. En este sentido, las obsesiones y frustraciones que le motivaron a recurrir a las fuentes históricas del pasado fueron la Segunda Guerra Mundial y el holocausto nazi, el fracaso del estado comunista y el miedo a la futura integración dentro de un único estado alemán absorbido por el estado capitalista de la República Federal de Alemania (RFA).



Prometeo (2010). Dirección de escena: Carme Portacelli
© Fotógrafo: David Ruano | Fuente: Centro de Documentación Teatral



Este refugio en el conocimiento del pasado era la única posibilidad de supervivencia dentro del estado totalitario de la RDA. La poesía alemana romántica de Goethe, Hölderlin y la recurrencia a fuentes de la literatura universal marcaron el estado vital y desgarrado de sus obras. En sus dramas de los años sesenta recreó los mitos de la tradición clásica de *Filoctetes*, *Hércules*, *Edipo*, *Prometeo*, *Orfeo* y *Electra*. *Orilla degradada*, terminada en 1982, se convirtió, por medio de la actualización que reforzaba la universalidad de la fábula, en la historia de Jasón, el mito más antiguo que ha existido sobre la colonización. Müller declaraba: «¿acaso Medea representa, por ejemplo, a una ciudadana de la Alemania Democrática que se deja arrastrar al Oeste por su amante? ¿O una checa que se lía en 1968 con un invasor soviético? ¿O una vietnamita que se larga con su amigo?» [Jenny y Karasek, 1989: 134]



Hamlet máquina (1990). Dirección de escena: Ricardo Iniesta (Atalaya)

© Fotografía: Compañía Atalaya | Fuente: Atalaya-TNT

Sobre las obras del autor que tienen como fuente literaria la dramaturgia shakesperiana, destacan *Máquina Hamlet* (1977) y *Descripción de un cuadro* (1984). Otro texto cuyo contenido argumental parte de un



texto ya elaborado es *Cuarteto* (1980). Basado en la novela epistolar de Choderlos de Laclos *Las amistades peligrosas*, procede de la literatura gala escrita en la época de la revolución francesa. Sin embargo, las fuentes literarias aparecen también en los aspectos formales de los textos de Müller a través de la gran cantidad de citas. El componente intertextual es en ocasiones diferenciado del resto, pero solo cuando se trata de citas textuales. Para ello el uso de la mayúscula indica que procede de fragmentos de canciones populares, de citas de autores de la literatura universal, de textos clásicos o de referencias internas a la propia obra de Müller.



Cuarteto (1990). Teatro de la Ribera

© Fotógrafo: Pilar Cembrero | Fuente: Centro de Documentación Teatral

¿Cuál es la finalidad primordial por la que la mayor parte de sus creaciones proceden de fuentes de la literatura universal? El carácter contradictorio de Heiner Müller ofrece divergentes motivos. Por un lado, argumentaba que recurría a los clásicos para evadir los problemas con el Estado¹ y por otro, que «las adaptaciones de los clásicos no suponen rehuir las exigencias del día, sino una revisión del revisionismo de los clásicos, vale decir de su transmisión» [Müller, ed. 1990: 66-67]. Ana R. Calero en

¹ Heiner Müller es expulsado de la Asociación de Escritores de Alemania Oriental en 1961 por la representación de su comedia *Los campesinos*.



relación con «la reescritura paródica» de Müller en torno a Shakespeare, defiende la tesis de que:

Heiner Müller como hombre y como escritor intelectual de izquierdas se siente involucrado también en la conservación del sistema de opresión, por eso a lo largo de sus obras busca librarse de la joroba que le ha impuesto la tradición histórica y literaria [...] y reconoce que Shakespeare sigue siendo una carga que arrastramos, y si queremos llegar a nosotros mismos debemos despojarnos de ella [2002: 384].

Las fuentes literarias universales utilizadas por Heiner Müller tienen en común el contexto en que se desarrollan ya que todas son sociedades en transición. La Grecia arcaica, una sociedad basada en los clanes que posteriormente generó con las polis griegas en la sociedad de clases; la época isabelina donde el feudalismo dio cabida progresiva al capitalismo mercantil y las consecuencias inmediatas de la revolución francesa. El objetivo de la recreación de estas fuentes fue asociarlas, a través de la similitud y actualización de la fábula, con la revolución y posterior dictadura del proletariado. El autor creía indispensable esta acción previa para deshacerse de lo que supone el lastre de la sociedad de clases y abrir camino al verdadero estado comunista.



Camino de Wolokolamsk (2006). Dirección de escena: Darío Facal
© Fotografía: Daniel Alonso | Fuente: Centro de Documentación Teatral



En definitiva, la recurrencia al pasado, inmediato o no, como vehículo que explica lo que sucede en la actualidad, es empleado por Heiner Müller como *leitmotiv* en la mayor parte de sus creaciones dramáticas, aunque no hemos de obviar que este recurso fue anteriormente utilizado por su maestro Bertolt Brecht, pese a que Müller reconocía su preferencia por sus primeras obras, las de mayor denuncia y anarquía, en lugar de sus posteriores y mundialmente conocidas: las parábolas. Una forma dramática brechtiana que crea herencia directa en Müller es la pieza dialéctica o *Lehrstücke*. Dirigida a priori a un público nuevo, un público obrero, la realidad última de los textos de Müller los dota de gran complejidad y aleja de su finalidad.² Según Ernst Schumacher:

Müller desarrolló estos nuevos instrumentos no desde la objetivación, sino desde una progresiva subjetivación del punto de vista del autor, que finalmente coincide con la formulación de su propia situación. Dejó de construir imágenes del mundo y buscó las expresiones más adecuadas de su propia imagen del mundo [1995: 33].

Las experiencias personales de Heiner Müller se filtraban como otra nueva fuente de la fábula. Sus declaraciones al respecto eran contradictorias, si bien lo que se torna innegable es la marca que se entrevé dentro del espíritu de sus textos dramáticos. En ocasiones algunas experiencias vitales –el arresto de su padre por los nazis cuando Heiner tenía cuatro años, el suicidio de su esposa Inge Müller, el continuo debate con el partido comunista y el constante recuerdo de los muertos producidos durante la Segunda Guerra Mundial– hicieron que Müller abogara por la subjetivación de sus experiencias personales y se dirigiera hacia la progresiva reducción formal y conceptual y a la deconstrucción del discurso teatral.

² Las obras teatrales *Lehrstücke* de Heiner Müller son *Filoctetes* (1964), *El Horacio* (1968), *Mauser* (1970) y *Camino de Wolokolamsk* (1985).



1.2. LA RUPTURA DEL DISCURSO DRAMÁTICO

En el proceso continuo de creación de los textos teatrales de Heiner Müller se renuncia a la forma dramática tradicional dirigida al intelecto. La imaginación y las distintas fuentes de la fábula elaboran la poética de lo fragmentario e inacabado y representan el fin último del teatro, lo trágico contemporáneo: «el teatro busca su función. La maniobra de distracción actual, compromiso con la estructura feudal de la empresa teatral, es el mal uso de los clásicos» [Müller, ed. 1990: 74]. Esta ruptura con el discurso dramático se lleva a cabo a través de la deconstrucción tanto de sus aspectos formales como conceptuales.

A nivel formal, los rasgos configuradores de las obras de Heiner Müller tienen de base la constante huida del realismo. La construcción de la intriga, diálogos y acotaciones no responden a los cánones del discurso dramático convencional, sino a su progresiva narratividad y se rompe con el concepto tradicional de un personaje interpretado y encarnado por un actor. Si aparecen las acotaciones, estas se encuentran al comienzo o al final de los textos y son indicaciones claves para la puesta en escena. En el lenguaje se utiliza la escritura en verso con palabras y expresiones procedentes del lenguaje coloquial. Abundan las oraciones simples, las enumeraciones, la superposición de frases, la economía de palabras y a pesar de que se eliminan los signos de puntuación, las mayúsculas son las que indican el comienzo de cada oración y la concatenación de frases que dan un sentido global a los textos.

Sin una fábula que responda a las leyes de la tensión aristotélica – presentación, nudo y desenlace –, su estructura externa está formada por *collages* o fragmentos sintéticos en los que se intercala el componente intertextual de las citas y «presenta simultáneamente tantos puntos como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir» [Müller, ed. 1996: 155]. El conflicto dramático se muestra sin resolución, para Heiner Müller «el pensamiento europeo está obsesionado por las soluciones, y esa es su enfermedad, pues la solución significa el final de la presencia. Por no



mencionar que las soluciones son siempre aburridas» [Raddatz y Landolt, 1990: 20]. El proceso de deconstrucción formal reduce a la esencia todos sus elementos y deja abierta la herida de la tragedia contemporánea ante un espectador inmerso en la problemática planteada.

En el contenido de sus obras, los argumentos son modelos de un mundo en destrucción por la crueldad y las leyes darwinistas. La contradicción y «el placer por la catástrofe» [Müller, ed. 1996: 161] son la base discursiva en la que se insertan individuos que, tanto en sus conflictos internos como externos, tienen un gran oponente: el estado comunista. Por medio del uso de la metáfora, Müller realiza una nueva lectura de las fuentes literarias de la literatura universal y recurre a la transmitificación³ para mostrar su concepción de la historia como devenir histórico o círculo vicioso de violencia, unido a su obsesión por la resurrección de los muertos. Según él mismo declara: «el trabajo principal en el arte y en el teatro es liberar a los muertos de su silencio. Reflexionar a fondo sobre el pasado es la única posibilidad que tenemos para el presente» [Bueno, 1990].

Debido a todo lo anterior, Heiner Müller ha sido tachado de pesimista histórico, y de «un Beckett del Este» [Müller, ed. 1996: 194] por su visión existencialista. El uso del silencio dramático y la pérdida de la supremacía del discurso dialogado son algunos rasgos en común con Samuel Beckett, así como la importancia del público que debe completar la significación de la propuesta del director escénico. Ana R. Calero declara que a Müller no le interesa la resolución o desenlace final de sus textos ya que al no plantear soluciones existe una «esperanza frágil» que aboga por la capacidad del espectador de encontrar la finalidad del teatro. En sus textos no dirigidos al intelecto este «autor realista en busca de la utopía que la

³ El concepto de «transmitificación» es atribuido por Diana de Paco Serrano a los textos dramáticos que: «inspirados en el mismo argumento mítico-trágico [...], inserta la materia tradicional y la referencia a un momento de la historia actual». Véase Paco Serrano, 2001: 83. Heiner Müller declaraba que «no se trata en absoluto de hablar en clave. Yo no escribo alegorías. Escribo, desde mi contexto actual, sobre asuntos que constituyen siempre un buen material, por ejemplo, sobre la Cólquide en la República Democrática». Véase Jenny y Karasek, 1989: 136.



tradición parece negar» [Calero, 2002: 383] ofrece la doble mirada o perspectivas distintas de lectura. La universalidad de los temas planteados por Heiner Müller dota a la creación artística de un fuerte compromiso con la realidad de cada momento.

Así mismo, en ocasiones Heiner Müller declaró que había escrito textos que eran comedias y ponía como ejemplo a *Cuarteto*. Incluso argumentaba que la mayor parte de sus obras tenían un componente cómico que nunca se había captado o aprovechado. El director de escena Guillermo Heras reconoce que el humor del este es muy difícil de entender: «Müller vivió una contradicción permanente y se rio de ello. [...] Es diferente el humor alemán del humor mediterráneo» [Díaz Díaz, 2006: 114]. A pesar de todo lo anterior, lo que es innegable es el componente irónico que contienen la mayor parte de las declaraciones y entrevistas de Heiner Müller.



Filoctetes (1990). Producción: Centro Dramático Nacional
© Fotógrafo: Pilar Cembrero | Fuente: Centro de Documentación Teatral

La ruptura con el discurso teatral convencional ofrece unos textos con grandes posibilidades visuales y sonoras a la hora de su escenificación. Lo importante es el poder de transmisión de la palabra no psicologizada y el gesto o movimiento que conlleva; su entonación, ritmo, sonoridad, gesto,



emoción, silencios; y no el componente semántico de las mismas. Según Lehmann, la «presencia del texto que resulta incorpórea solo en apariencia» se establece «conscientemente como contrapunto a la escena teatral» para lograr su objetivo, que no pueda «realizarse en el teatro tal y como está escrito» [ed. 2017: 258-88]. Es por ello que son innegables en Heiner Müller las influencias tanto de Antonin Artaud, creador del espectáculo escénico directo al inconsciente que fragmenta y carga de violencia el discurso teatral, como de la mencionada forma dramática *Lehrstück* de Bertolt Brecht; los textos del Müller otorgan «al público la tarea de cumplir la configuración o permanecer en el caos de las impresiones» [Sánchez, ed. 1999: 155].

En conclusión, la abundancia de elementos narrativos en la poética del discurso teatral de Heiner Müller podría relacionarse, en alguno de sus aspectos, con el progresivo mecanismo de distanciamiento de sus traumas personales. Si bien el componente poético de sus textos enlaza con el aspecto más documental que convierte al «teatro como laboratorio de la fantasía social», [Müller, ed. 1996: 149] el lector y el público de la época y lugar concreto son los encargados de dar el sentido último de la obra y llenar los huecos creados por su fragmentación formal y conceptual. Según Müller su dramaturgia «estaría a ambos lados del frente, entre los frentes, por encima de ellos» [Schumacher, 1995: 30] con lo que la poética de la deconstrucción provoca necesaria e inevitablemente la ruptura con el discurso dramático convencional y la «perturbación recíproca entre el texto y la escena», una interesante diatriba para la puesta en escena [Lehmann, ed. 2017: 258].



2. LA DIRECCIÓN DE ESCENA DE CARLOS MARQUERIE EN *ORILLA DEGRADADA*

Carlos Marquerie con la compañía La Tartana Teatro⁴ fue el primero en representar en la escena española la trilogía completa de *Orilla degradada* escrita por Heiner Müller. El espectáculo se denominó con el nombre de los textos que la componen, *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas*. Tanto la obra, publicada por primera vez en España en la revista *Primer Acto* en 1988, como su «raro escritor» [Haro Tecglen, 1989] eran prácticamente desconocidos en nuestro país fuera del sector especializado. Solo contados grupos teatrales habían subido a las tablas un texto de Müller en el territorio nacional⁵ por lo que se trataba del momento idóneo para que una de las entonces compañías más veteranas de la escena madrileña realizara su particular visión de la trilogía.

En coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid el 12 de enero de 1989 dentro de la programación del Ciclo Fronteras del Teatro.⁶ La dirección escénica de Carlos Marquerie no aparecía mencionada en el

⁴ La compañía madrileña La Tartana Teatro fue fundada en 1977 por Juan Muñoz y Carlos Marquerie. Desde 1996, Juan Muñoz la dirige en solitario con producciones centradas en el teatro objetual para el público infantil y adulto.

⁵ Según los datos del Centro de Documentación Teatral (INAEM), los espectáculos estrenados con anterioridad en España a partir de textos de Heiner Müller son los siguientes:

La Maquinahamlet de la compañía Espacio Cero. Estrenado el 10 de enero de 1986 en el Teatro San Pol de Madrid.

Quartet – Medea de la compañía Teatre Set de Barcelona. Estrenado el 17 de enero de 1987 en la Sala La Cuina de Teatres de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Quartett de la compañía Teatro do Atlántico de A Coruña. Estrenado el 15 de diciembre de 1987 en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo (Pontevedra).

Pieza de corazón y otras tripas (sobre textos de Heiner Müller y Bertolt Brecht) por el Centro Dramático Elvira de Granada. Estreno el 29 de abril de 1988 en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada.

Medea Paisatge amb argonautes de la compañía Teatre Obert de Tarragona. Estreno el 12 de octubre de 1988 en el Salón de Plenos de la Antigua Diputación de Tarragona.

⁶ El espectáculo se representó hasta el 22 de enero en la Sala Olimpia de Madrid. Posteriormente realizó una extensa gira europea que lo llevó a Polonia, Italia, Portugal e Inglaterra. En España participaron en la séptima edición del desaparecido Festival Internacional de Teatro de Granada de 1989 y en la inauguración de la programación de la temporada 1989-90 del Mercat de les Flors de Barcelona.



programa de mano y sí se indicaba su nombre como creador del espacio escénico y co-realizador del diseño de iluminación [«Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», 1989]. La traducción corrió a cargo de Brigitte Aschwanden y la versión y adaptación fue firmada por Guillermo Heras, director del CNNTE. Al reparto formado por cuatro actores y tres actrices no se le asignó un personaje concreto, a excepción de la actriz que interpretaba a Medea.

La recepción de la crítica especializada del momento fue en general negativa pues no llegó a comprender el nuevo lenguaje propuesto tanto por Heiner Müller como por la puesta en escena. Eduardo Haro Tecglen (1989) manifestaba la dificultad de comprensión: «la tensión es la misma continuamente, de principio a fin [...], y puede producir cansancio en espectadores no aficionados a este tipo de espectáculo, que quizá esté fuera de la corriente actual». En la revista *Reseña* se incidía en la falta de original del lenguaje escénico: «no llegamos a entender por qué se considera que este es un teatro de vanguardia; todos los recursos escénicos y lenguajes utilizados ya han sido vistos [...] y los “discursos” que parece transmitir el espectáculo [...] suenan ya a conocidos» [C. F., 1989: 16]. Por otra parte, en el periódico *La Vanguardia* de Barcelona [Broch, 1989] se reconocía que, aunque habían «errores y tedio, también», existía «una potencialidad y fuerza escénica evidente». Sobre la afluencia de público, la crítica recogió que no acudió un gran número de espectadores y que los que asistieron, eran conocedores de las particulares características del texto Müller.

Esta situación de «adormecimiento» del teatro español contemporáneo la predijo Guillermo Heras en el programa de mano del espectáculo:

Este montaje de Carlos Marquerie pude ser como una piedra arrojada a las aguas de un lago estancado, sus ondas concéntricas pude ser que lleguen hasta la orilla, pero lo más probable, no nos engañemos, es que todo se quede como un impacto violento, pero sin mayor repercusión en el adormecimiento general. Porque el texto de Müller es incómodo, difícil, desgarrado, lúcido y trasgresor. A partir de ahí, el



montaje de Carlos se endurece y no deja resquicios a concesiones innecesarias. [«Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», 1989]

En el proceso de trabajo llevado a cabo por la compañía La Tartana Teatro, el análisis dramaturgico que comenzó en el otoño de 1986 y finalizó antes del comienzo de los ensayos –verano de 1988– fue una pieza fundamental para asentar los principios básicos del escaso mes de montaje. Pese a ello, Carlos Marquerie afirmaba que las ideas fruto de este periodo de trabajo previo fueron ideas sin finalización que no reflejaban la mayor parte del resultado final: «el viaje continuo, [...] todo tiene cantidad de justificaciones teóricas, pero es algo que en escena dice mucho más que cualquier planteamiento ideológico que podamos hacer» [Fernández Lera, 1989].



Orilla degradada. Ribera despojada (1989). La Tartana Teatro
© Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

Al ser la primera vez que el director de escena de *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* trabajaba con un texto de las características posdramáticas de Heiner Müller, este advirtió las grandes



posibilidades dramáticas y escénicas y potenció la experimentación con distintos estilos y lenguajes artísticos. Lo subjetivo y la relación amenazante entre la sociedad y el avance tecnológico configuraron el planteamiento ideológico junto con el deseo de lograr un espectáculo que sucediera entre escena y sala y que motivara en el público la reflexión y significación de sus diferentes «retratos»; [Fernández Lera, 1989] de hecho, en el programa de mano se insistía en la colocación frontal del patio de butacas sobre gradas a modo de los teatros de la antigüedad.

El texto de Müller de apenas ocho páginas de extensión se convirtió en un espectáculo de casi hora y media de duración.⁷ La estructura externa constaba de tres partes diferenciadas correspondientes a cada texto de la trilogía del autor alemán según el orden cronológico de la fuente. El espectáculo se basó en el juego de metáforas y en la abstracción propia de los sueños y los recuerdos, enlazados con el componente poético de imágenes estéticas. Este enfoque escénico del teatro posdramático de Müller surgió, a causa de que la «desintegración de la unidad y continuidad temporales [...] hace imposible fijar un punto en el ahora» para reflejar «la realidad vital» [Lehmann, ed. 2017: 315].

Si *Ribera despojada* en la obra de Müller corresponde con una descripción del pasado y del presente en la que se conglomeran una serie de pensamientos e imágenes –los suburbios de Berlín, sus lagos, los trenes, las relaciones entre hombre y mujer y la naturaleza destruida– en la puesta en escena, la idea de la colonización del hombre contemporáneo se enlaza con el mito de Jasón y los argonautas. Para ello en los primeros quince minutos de esta se suceden una serie de evocaciones que pueden considerarse como los antecedentes y causantes del posterior paisaje «despojado». Seguidamente, el texto de Müller *Ribera despojada* se emite en toda su integridad intercalado por melodías vocales.

⁷ Todas las referencias al texto fuente de Heiner Müller corresponden a la citada traducción de Brigitte Aschwanden publicada en la revista de teatro *Primer Acto*. Véase Müller, ed. 1988: 99-107. La grabación del espectáculo con la que se ha trabajado fue realizada por el Centro de Documentación Teatral el 18 de enero de 1989 en la Sala Olímpica de Madrid.





Orilla degradada. Medea material (1989). La Tartana Teatro
 © Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

En *Medea material*, la segunda parte de la trilogía con mayores elementos del discurso teatral convencional, se opta por el despojamiento de elementos en pro de la interpretación desgarrada del monólogo de Medea como mujer y víctima innegable de toda colonización. Todo esto no es óbice para que los breves diálogos del texto fuente de esta con el resto de actores se realicen sin ningún tipo interrelación. La convivencia de discursos escénicos es asociada por Lehmann como inherente al teatro posdramático de Müller: un «matrimonio entre el ser humano y la máquina» en el que «las figuras femeninas equilibran el yo escénico masculino» [ed. 2017: 347-231].

La última parte del espectáculo *Paisaje con argonautas* es un viaje desde la muerte del pasado y del presente hacia el mundo interior de un desorientado ser humano sin conciencia generalizado en el ‘yo’ universal sin distinción de sexo. La atmósfera lúgubre, el ritmo y la tensión crecientes de todo el montaje llegan a su clímax final. El pasado, siempre presente, se susurra de forma continua con los versos procedentes de *Medea material* «los gritos de la Cólquide» [Müller, ed. 1988: 104] y las consecuencias

nefastas de los desastres bélicos del transcurso de la historia se repiten intercalados con imágenes estéticas alusivas a los mismos.



Orilla degradada. Paisaje con argonautas (1989). La Tartana Teatro
© Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

Una vez enterrados y desenterrados los recuerdos y fantasmas, estos se dejan patente ante la vista de todos a través de un esqueleto colocado sobre un montículo de arena, mientras se emite sin interrupción y casi en su integridad el texto de *Paisaje con argonautas*. El espectáculo concluye con los dos últimos versos de este, «El resto es poesía Quién tiene mejores dientes / La sangre o la piedra», [Müller, ed. 1988: 107] que se declaman de forma obsesiva acompañados de los frenéticos movimientos circulares de los desorientados actores que llevan los ojos vendados. Estas reiteraciones son propias, tal y como suscribe Lehmann del «tiempo ahistórico y circular» del teatro posdramático [ed. 2017: 324].

La acción dramática de *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* se desarrolla en un espacio escénico único formado de una plataforma de madera con dos superficies rectangulares insertadas



paralelamente y completadas con agua, en el primer término, y arena, en el segundo término. Al fondo se encuentra una zona elevada a la que se accede por rampas. Los elementos orgánicos de sus materiales –madera, arena y tierra– propician la continua relación con los actores. En el agua lavan las miserias humanas y en la arena entierran y desentierran el pasado. En una de las secuencias de mayor belleza estética del espectáculo, la actriz que interpreta a Medea es enterrada completamente a excepción de sus manos, un pie y la cabeza, para seguidamente ser desenterrada ferozmente por las otras dos actrices del reparto.

El uso de la iluminación refuerza la poesía de la puesta en escena. La abundancia de los tonos ocres y los contrastes de intensidad –a través de velas, luz cenital, de contra y frontal únicamente dirigidos al rostro y manos de los actores– se alterna con algunos momentos de iluminación general en tonalidad azul. La simbología de los elementos escénicos se potencia con los colores de la luz, por ejemplo, el conjunto da la sensación de un paisaje deteriorado y sucio cuando se ilumina de color blanco u oscuro la superficie de agua y se reflejan sobre esta las figuras de los actores.

El elemento escénico que marca el ritmo y la tensión es el espacio sonoro. Los efectos sonoros en *off*, los cantos de los actores y melodías musicales reiterativas sustituyen a los diálogos del discurso teatral convencional. Los sonidos superpuestos procedentes de la gran ciudad – sirenas, claxon, etc.–, el golpe de los objetos contra la escenografía, el sonido de la arena y el agua, las voces susurrantes de los actores y las intervenciones corales del texto de Müller son detenidos, frecuentemente, por largos silencios que, a su vez, son rotos con brusquedad.





Ejemplo de iluminación en *Orilla degradada* (1989). La Tartana Teatro
© Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

La interpretación actoral de La Tartana Teatro se basa, en general, en la fuerza de la expresión corporal contenida y en el continuo *collage* de modos interpretativos. A veces no se distingue el sexo de quien emite el texto violentamente y sin ningún tipo de matiz o se dramatiza de forma convencional. Este último modo se evidencia en el monólogo de Medea, en la frase «soy un cobarde» [Müller, ed. 1988: 100] de *Ribera despojada* y en la citada parte final del espectáculo. En los momentos de mayor distanciamiento, la frontalidad de los actores recrea un mecanismo brechtiano que se refuerza con la reminiscencia de la caracterización expresionista y con la indumentaria militar de tonos oscuros y corte austero. La expresividad de los movimientos coreográficos del conjunto del reparto —el paso de un desfile castrense, la circularidad y la reiteración de las trayectorias, el traslado y arrojado de los actores sobre el escenario como si fueran marionetas— completan la múltiple perspectiva de acciones físicas y simultáneas que el montaje de *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* ofreció al espectador español de finales de los ochenta del siglo XX.

Para concluir, la poética de Heiner Müller rompe con el discurso dramático convencional, por medio de la continua dialéctica entre cada uno



de los elementos que intervienen en el hecho teatral la que se aborda, sobre todo, en las decisiones que el director de escena debe tomar para la escenificación. Müller eleva la resistencia a categoría discursiva, «¿quién se atreverá en este país a proponer una mirada española no mimética sobre un autor universal de puro alemán?» [Perales, 2002: 41] En la década de los ochenta del siglo XX, la trilogía *Orilla degradada* dirigida por Carlos Marquerie fue un espectáculo valiente que obtuvo un resultado de gran riqueza semiológica. Este barroquismo fue la solución escénica a la propuesta del texto fuente de Müller, todo un reto para la labor del director de escena. El espectáculo, caracterizado por la potencia expresiva de las imágenes, la inserción de diversos lenguajes y manifestaciones artísticas, dio a conocer, por primera vez en España, las innumerables posibilidades escénicas de la pieza del dramaturgo alemán. Violencia, lucha de sexos y remordimientos de un pasado histórico sin resolver reflejaron un paisaje desolado premonitorio de algunos de los conflictos aún vigentes en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- BROCH, Àlex, «Argonautas a la búsqueda de su vellocino», en *La Vanguardia*, 25 de noviembre de 1989.
- BUENO, Antonio, «El arte sólo se puede comparar con la realidad», en *El Independiente*, 6 de enero de 1990.
- C. F., «Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», en *Reseña*, 1989, núm. 197, 16.
- CALERO, Ana Rosa, *Las obras de Heiner Müller en torno a Shakespeare: reescritura paródica*, tesis doctoral sin publicar de la Universitat de Valencia, 2002, [en línea] <<http://roderic.uv.es/handle/10550/38868>>, [consultado el 18-12-2018].



- DÍAZ DÍAZ, Isabel M., «X Ciclo Autor. Charlas, conferencias, mesas redondas: Sumergidos en Müller», en *Primer Acto*, 2006, núm. 313, 105-114.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio, «Medea en los paisajes de Müller», en *El Público*, 1989, núm. 65.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Un fragmento de Apocalipsis», en *El País*, 17 de enero de 1989.
- «Heiner Müller. Espectáculos», [en línea] en *Centro de Documentación Teatral* (INAEM), <<http://teatro.es/profesionales/heiner-muller-4428/estrenos>>, [consultado el 10-01-2019].
- JENNY, Urs y KARASEK, Hellmuth, «Alemania continúa representando los nibelungos», en *Debats*, 1989, núm. 28, 134-137.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC, 2017 (2ª ed.).
- MEREUZE, Didier, «Alemania. Heiner Müller: “No creo que haya teatro sin historia”», en *El Público*, 1989, núm. 70-71, 68-69.
- MÜLLER, Heiner, *Germania muerta en Berlín y otros textos*, Hondarribia, Hiru, 1996.
- _____, *Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas*, Madrid, Primer Acto, núm. 226, 99-107, 1988.
- _____, *Teatro Escogido I*, Madrid, Primer Acto, 1990.
- PACO SERRANO, Diana de, «La tragedia de Agamenón en la escena española actual: procedimientos dramáticos de recreación mítica», en *Montearabi*, 2001, núm. 32, 61-92.
- PERALES, Liz, «Müller, el ausente. Ensayo 100 de Madrid estrena “Cuarteto”», en *El Cultural de El Mundo*, 8 de mayo de 2002, 41.
- RADDATZ, Frank y LANDOLT, Patrik, «Entrevista a Heiner Müller», en *El Urogallo*, 1990, núm. 46, 16-23.
- «Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», *programa de mano*, 1989, Madrid, CNNTE.



SÁNCHEZ, Jose Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, (2ª ed.).

SCHUMACHER, Ernst, «Brecht y Müller ante el fin de siglo», en *Primer Acto*, 1995, núm. 258, 24-34.

