

HEINER MÜLLER Y LA PUESTA EN ESCENA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

Begoña Gómez Sánchez
Universidad Carlos III de Madrid
bec_Ma@hotmail.com

Estoy firmemente convencido de que el fin de la literatura es ofrecer resistencia al teatro. (...) Un drama no surge en la escena, no tiene lugar en la escena sino entre la escena y los espectadores

(Heiner Müller)

1. Heiner Müller. La dialéctica del texto teatral

La obra literaria del alemán Heiner Müller contiene en la elaboración del argumento o fábula de su producción dramática, diferentes fuentes que bien proceden de la literatura universal o de las experiencias personales determinadas por un contexto socio-político muy concreto: el estado comunista de la antigua RDA que, unido a su principio de deconstrucción dramática, revela una serie de propuestas escénicas que deben ser resultas por los distintos elementos que intervienen en el proceso teatral.

La resistencia elevada a categoría discursiva genera la continua relación dialéctica entre los siguientes elementos de sus obras: fuentes de la fábula - texto literario, contenido-estructura, texto dramático-representación y finalmente, representación-espectador¹. Seguidamente y al examinar los textos de Müller como propuestas previas a la escena, se traspasa el concepto de fragmentación de su discurso teatral a la misma representación. Según el propio autor, la coproducción de todos los elementos que intervienen elimina así la división de las tareas del hecho teatral² y crea la necesidad de la búsqueda continua de nuevos lenguajes escénicos que estimulen y capaciten la actitud crítica del espectador ante lo que está contemplando.

¹ Jorge Riechmann, traductor de Heiner Müller, apoya este planteamiento básico de la dramaturgia de Heiner Müller (1990: 303): “el texto de Heiner Müller ofrece resistencia a la interpretación. Una raíz de esta resistencia cabe buscarla en la concepción democrática del teatro que el autor ha hecho suya en numerosas ocasiones: el teatro sólo está vivo cuando entre escena y espectadores tiene lugar una coproducción”.

² “Los encargados de la dramaturgia tenían también que actuar, tenían también que dirigir o hacer asistencia de dirección” (Müller, 1996: 153). Declaraciones procedentes de *Anejo 1: Errores reunidos*, especie de poética o declaración de principios del autor alemán.

Esta amalgama de relaciones y elementos que se establecen, requiere de un profundo estudio o trabajo dramaturgico que dé luz a los espacios oscuros de estas obras no detalladas y realice el texto espectacular o propuesta escénica coherente al contexto del público al que se dirija³. El propio Heiner Müller atribuye esta tarea a los dramaturgistas o dramaturgos en su acostumbrado tono irónico:

“Mis textos están escritos de tal manera que cada frase, o una frase de cada dos, sólo muestra la parte emergida del iceberg, y lo que hay debajo no incumbe a nadie. Entonces, que los dramaturgos se vistan de hombre rana y partan a la búsqueda del iceberg, o que se fabriquen uno a su medida, es algo inevitable. Cuento con ello.” (Jenny y Karasek, 1989: 137).

En realidad, el autor alemán en sus declaraciones siempre se ha quejado, salvo raras excepciones, de que sus textos se han montado mal, aunque por otro lado ha reconocido que cada país debía hacerlo en relación a sus tendencias y a su tradición cultural⁴. El propio Müller ha dirigido, a partir de 1979, la mayor parte de sus obras dramáticas con el *leit motiv* de reprimir la palabra asociada a la psicología y emoción del actor.

En Europa desde 1987, reconocida su labor como dramaturgo, y representado a cada lado del muro⁵ (Francia, Italia, Polonia...) por grandes directores de escena como Chéreau, Bob Wilson, Terzopoulos y Langhoff entre otros, se suceden encuentros, conferencias y proyecciones de filmes monográficos de éste. Mientras en España, hemos de esperar al Congreso Internacional de Teatre de Barcelona de la primavera de 1985 y a la conferencia realizada por Bob Willson, para tener la primera constancia de Heiner Müller como autor dramático de la Alemania del Este. Posteriormente le siguieron las jornadas dedicadas en el Festival de Mérida (1988) y el I Ciclo Autor del Teatro Pradillo (1996). A pesar de ello, el desinterés de las editoriales españolas en ese momento, ocasionó que los primeros textos que se publicaran de Müller (*Camino de*

³ Juan Antonio Hormigón declara al respecto que: “la literatura teatral de Heiner Müller nos advierte que estamos ante algo extraordinariamente complejo. Limitarnos a su lectura superficial es garantía inequívoca de incompreensión. Puede incluso parecernos críptica y oscura, pero se torna clara e incluso iluminadora cuando es desvelada, poseída y desentrañada” (Müller, 1991: 6).

⁴ Heiner Müller: “En los países que tienen tradiciones teatrales específicas es lógico que se interpreten mis obras según esa tradición.” (Torres, 1988).

⁵ En 1991 se presenta en Francia *El caso Müller* de Jean Jourdeuil y Jean-François Peyret. En esta puesta en escena se presentan distintas lecturas de las etapas del autor a través de la recreación de fragmentos de algunos de sus textos: *Orilla degradada*, *Cuarteto*, *Máquina Hamlet* y *La rectificación*.

Wolokolamsk y *La misión*) por la editorial ADE no vieran la luz hasta 1989. Algunos directores de escena españoles que arriesgaron llevarlo a escena en la década de los 80, no contaron con el suficiente respaldo económico ni con los medios de comunicación que dieran a conocer a Heiner Müller como uno de los autores contemporáneos de mayor relevancia del momento. Los primeros estrenos de sus obras fueron *La Máquina Hamlet* de la compañía Espacio Cero (1985) y la trilogía de *Orilla degradada* por La Tartana Teatro (1989).

En cualquier caso, el trabajo o análisis dramático debe existir para dar coherencia a cada una de las perspectivas abordadas y al “carácter polisémico de sus propuestas” (Heras, 1988: 85)⁶ y así evitar, la búsqueda desesperada de nuevas fuentes o lenguajes artísticos, que puedan llevar a las creaciones teatrales al sin sentido. Para poder dilucidar la tendencia investigadora en la puesta en escena española del siglo XXI, en este estudio se realizará el análisis espectacular de dos montajes producidos en lengua castellana durante este corto periodo de tiempo: *Hamletmaschine* del colectivo teatral Cámara Negra Teatro (2002) y *La muerte de Séneca* a cargo de la compañía Ciudad Interior Teatro (2004).

2. Análisis espectacular

2.1. *Hamletmaschine* de Cámara Negra Teatro (2003)

Hamletmaschine de Heiner Müller fue el título empleado, desde su estreno el 14 de diciembre de 2003 en la Sala Endanza de Sevilla, para el montaje del colectivo teatral Cámara Negra Teatro.

A modo de síntesis inicial, el resultado escénico de *Hamletmaschine* surge de un corto proceso de ensayos que tuvo como vértice central las palabras de Müller. Los escasos medios escénicos y el único actor que “Interpreta a Hamlet” ante el espectador, potencian la comunicación entre ambos y genera las sucesivas modificaciones y evolución que, a modo de *performance*, dota de cierta ritualidad a algunas de las acciones que se suceden. Dada esta variabilidad agregada al fenómeno teatral, el análisis

⁶ Cita completa de Guillermo Heras (1988: 85): “su sentido de la escritura teatral abierto a la investigación, el carácter polisémico de sus propuestas, potencian la adaptación de su mundo poético al imaginario concreto de cada país, grupo o cada director”.

espectacular de la versión realizada por Cámara Negra Teatro posee una dificultad mayor. Por ello, el estudio se centra exclusivamente en las grabaciones del estreno del montaje (2003) y aquella que se pudo ver en el Festival de Teatro de Palma del Río (2004)⁷.

Desde el inicio de la función del *Hamletmaschine* se observa, tanto a nivel conceptual como formal, cada uno de los elementos de la *performance*. El actor, vestido de negro riguroso y completamente rapado, proyecta su figura en un espacio escénico vacío como imagen estética. Una vez con la sencillez de su indumentaria y otras completamente desnudo sobre una superficie de polvos blancos que vierte por todo su cuerpo al arrastrarse por el suelo. Nos encontramos entonces ante un actor plenamente comprometido física e ideológicamente que sitúa su conflicto principal frente a la sociedad, que nos es otro que el público que lo observa.

Igualmente, en el desarrollo creativo del espectáculo a lo largo de sus representaciones, éste se dirige hacia la configuración de una interpretación interna y externa más aislada. El actor que interpreta a Hamlet se vuelve más débil ante su fuerte oponente y se refugia, al final de la obra, en la droga mientras se escucha en *off* una grabación, con voz de mujer, identificada con Ofelia. Otra diferencia destacable que no hacen sino corroborar y presentar a un Hamlet que pudiera representar cualquiera de nuestros comportamientos ante el planteamiento ideológico expuesto en el texto de Heiner Müller, a saber; camuflarse, disfrazarse -“él es hombre y mujer, opresor y oprimido...” (Programa de mano, 2003)- incluso hasta negarse a actuar, es la ruptura de unos papeles y la foto del autor en la parte del texto: “Mi tragedia no ha tenido lugar”. Esta degradación progresiva en la construcción del personaje se lleva al extremo y se identifica con aquello que le queda después de su asilamiento físico e intelectual. La relación entre la televisión y un Hamlet drogadicto, que amenaza su vida con un cuchillo, termina por simular, comiendo comida basura y completamente borracho, el acto sexual sobre ésta.

⁷ Las grabaciones, cedidas por Carlos Álvarez-Ossorio, pertenecen a su estreno el 14 de diciembre de 2003 en la Sala Endanza (Sevilla), a la Feria de Palma del Río (Córdoba), en julio de 2004, en la Sala Reina Victoria -un salón de bodas acondicionado como espacio teatral por la feria de teatro- y a la versión promoción del montaje, que parte de las dos anteriores, aunque al final se integra un montaje fotográfico de una función que tuvo lugar en el 2005 en el Centro Cívico de Mairena del Aljarafe (Sevilla). Igualmente, para poder conocer parte de los cambios surgidos en espectáculos sucesivos se remite a la lectura completa de un artículo realizado por su director de escena (Álvarez-Ossorio, 2005).

A nivel estructural el espectáculo sufre cambios en su división. Concebido en su estreno como un acto único, posteriormente se divide en dos partes enunciadas en *off*. En relación con el texto de Heiner Müller, argumentalmente corresponde con el final del cuadro tercero (Müller, 1987, 75). Éstas son: “Hamletmaschine. Parte 1.^a: Hamlet” y “Hamletmaschine. Parte 2.^a El actor que hace de Hamlet”. El espacio escénico también tiene variaciones. Al comienzo de su vida se creó un fondo iluminado por una hoguera constante que desapareció, con lo que esta atmósfera ritual dio paso y potenció lo metateatral contenido en la obra de Müller. La escenografía es entonces, la caja escénica al descubierto a medio terminar, “un lugar de ensayo” (Álvarez-Ossorio, 2005: 142) con un conjunto de elementos cotidianos que dejan gran parte de su superficie vacía. Por su parte, la iluminación siempre jugó con el uso artificial de la luz de calle –con diferentes colores por cada lado–, los contrastes, claroscuros y la escasa intensidad en el rostro del actor.

En la creación continua del *Hamletmaschine* de Cámara Negra Teatro la importancia del texto de Heiner Müller determinó desde un comienzo la estructura del espectáculo ya que inicialmente se concibió como una lectura dramatizada que evolucionó hasta obtener el origen del montaje escénico que nunca perdería la referencia esencial de las palabras de Müller, palabras que emitidas con la mayor claridad posible, en conjunción con los demás componentes teatrales, reforzarían su planteamiento ideológico: confrontar al público ante la tesis que contiene.

Por lo tanto, el espacio sonoro es esencial tanto en el desarrollo de la acción dramática como en la configuración de atmósferas. Parte del texto es enunciado en *off*, bien en solitario o junto con la voz del actor. La música empleada intercala momentos de gran lirismo con sonidos contemporáneos. Los efectos sonoros –sirenas, abejas, goteras, sintonizador de radio, llamadas por teléfono– evidencian las acciones internas y el conflicto principal del actor en divergencia con la era tecnológica.

En consecuencia, la versión del texto de Heiner Müller *Hamletmaschine* (2003) realizada por la compañía andaluza Cámara Negra Teatro, evolucionó progresivamente tanto en sus elementos estéticos como interpretativos y cada uno de los cambios que se sucedieron, supuso una mayor implicación por parte del actor, así como un deambular entre la performance y el rito que fue perdiendo fuerza, conforme avanzaban las funciones, en pro de lo metateatral y social de la obra de Heiner Müller.

Paralelamente, las modificaciones se dirigieron, en la construcción del único personaje que aparece en escena, hacia su aislamiento y degradación y, estableció un nexo de unión con las circunstancias inciertas del futuro inmediato... Su final no es más que una solución fácil ante el mundo que le rodea. Cada vez más desesperanzador, el actor que hace de Hamlet se droga y, mientras Ofelia, que tan siquiera aparece físicamente sino por medio de una grabación telefónica, es ignorada completamente. Entonces el componente social de *Hamletmaschine* nos coloca como público crítico a esta solución cobarde. Nos sitúa frente a frente y nos interpela una respuesta, un posicionamiento útil y esperado desde hace tiempo.

En este contexto, Hamlet es hoy, más que nunca, un personaje absolutamente necesario, pues se convierte en espejo de nosotros mismos, como individuos aislados y desposeídos de la capacidad de acción real (Álvarez-Ossorio, 2005: 142).

2.2. La muerte de Séneca de Ciudad Interior (2004)

El estreno nacional del texto de Heiner Müller, *La muerte de Séneca*, tuvo lugar en el Museo del foro del Teatro Romano de Zaragoza el 20 de mayo de 2004, a cargo de la Compañía Ciudad Interior Teatro. Fundada en Zaragoza el año 1989 por actores de esta ciudad y de su Escuela Municipal de Teatro, unidos a personas de otros campos del arte (fotografía, diseño gráfico, autores dramáticos, músicos y pintura entre otros), su tendencia ha sido la experimentación y la mirada hacia propuestas escénicas y autores dramáticos contemporáneos tanto del territorio nacional como del exterior. La dirección escénica de los montajes de Ciudad Interior Teatro la alterna Mariano Anós y Luis Merchán Donaire que, en algunos de sus espectáculos, son parte integrante del reparto.

El nombre de la compañía “hace honor a su título, pues prosigue su búsqueda por los caminos que llevan al Laberinto, y a través de él a la ciudad secreta de los sueños” (Ollero, 1993), debido ésto, en Aragón ya es una compañía consagrada que con posterioridad ha podido presentar algunos de sus trabajos en Barcelona y Madrid⁸. Así la crítica teatral

⁸ En el Teatro Pradillo, *Hércules II o la Hydra* de Heiner Müller estuvo en cartel pocos meses después del fallecimiento del autor y *La muerte de Séneca* en la sala El Canto de la Cabra del 13 al 16 de enero de 2005.

ha sabido reconocer su investigación en los nuevos códigos de comunicación y la importancia que tienen tanto las distintas artes -significantes principales de la puesta en escena-, como el efecto de inquietud que puede provocar en el público que, en última lugar, debe participar activamente para completar el significado de sus creaciones.

Dicho lo cual, Heiner Müller ha sido para esta compañía el autor teatral más idóneo para llevar a cabo sus inquietudes dramáticas. Representado en diversas ocasiones, incluso con anterioridad al fallecimiento de éste, Müller se ha convertido en el "autor del que se ha hecho bandera" (Programa de mano, 2000). Las producciones de Ciudad Interior Teatro basadas en textos de Heiner Müller son su primer montaje *Yo, ¿quién?*, *Tableau Vivant* (sobre textos de Heiner Müller y Samuel Beckett) (1992), *Liberación de Prometeo* (1993), *Calma Idílica* (1993), *Hércules II o la Hydra* (1995), *Esquela de defunción* (2000) y la que ocupa nuestro estudio *La muerte de Séneca* (2004).

Como un número considerable de la producción de Heiner Müller, el texto dramático *La muerte del Séneca* (Der Tod des Séneca) no ha sido publicado en castellano por ninguna editorial⁹. *La muerte de Séneca* recrea parte de la escena del suicidio de Séneca cuya fuente procede del historiador romano Publio Cornelio Tácito (Séneca, 1966, 40). La compañía Ciudad Interior Teatro estrena en 2004 *La muerte de Séneca* bajo la dirección de escena de Luis Merchán y la interpretación de Mariano Anós¹⁰. Su propuesta escénica se basa en una interpretación actoral de gestos y sin palabras. Las cámaras de pequeño tamaño colocadas en la escena donde el espectador puede observar lo más mínimo de cada plano, procedente del rostro de su único actor, mientras una voz en *off* enuncia el texto de Heiner Müller. La crítica teatral, en base a su estreno en Madrid en la sala El canto de la cabra -del 13 al 16 de enero de 2005- manifestaba:

Es teatro, pero hay cámaras que acercan al espectador al más mínimo detalle. El público es el que elige lo que quiere ver. La muerte de Séneca es lo más cercano al teatro interactivo

⁹ En Internet se puede encontrar en varias páginas electrónicas. Entre ellas se encuentra. (www.worcel.com/archivos/lamuerte1a.htm).

¹⁰ La grabación de *La muerte de Séneca* de Ciudad Interior Teatro, cedida por su director de escena Luis Merchán, corresponde a su estreno en el Museo del foro del Teatro Romano de Zaragoza (20 de mayo de 2004).

(www.el-mundo.es/metropoli/2005/01/10/teatro/1105361581.html).

Pero, ¿en qué se basa la imprecisión o desconcierto que necesita del adjetivo “interactivo” para calificar como teatro a este espectáculo? El *Diccionario de la Real Academia* define el término mímica como “actor, intérprete teatral que se vale exclusiva o preferentemente de gestos y movimientos corporales para actuar ante el público” (RAE, 2001, 1507). Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* habla de la mímica como una tendencia en “la creación contemporánea que se caracteriza por una atención cada vez mayor hacia el rostro, las manos, la mirada, la totalidad del cuerpo” (Pavis, 1998: 292). Sin embargo, en la puesta en escena de Ciudad Interior Teatro, el actor no “actúa” ante el público encarnando a un personaje, encarnando a Séneca, de hecho en el programa de mano aparece como “intérprete”. *La muerte de Séneca* recrea uno de los momentos de tremenda intensidad en la vida del hombre, la propia muerte, a través de ciertos códigos actuales procedentes de los medios de comunicación, y en concreto de la televisión¹¹. Gerard Imbert (2004) encuentra en este lenguaje de masas una “hipertrofia del ver” que crea tensiones simbólicas, espectacularización de lo privado y oscilación entre los valores positivos y negativos que producen en la sociedad tolerancia ante lo que está observando. El espectador de *La muerte de Séneca* posee así distintos puntos de vista en la acción dramática y, obligado a elegir entre todo lo que ve, la dramaturgia de Heiner Müller lo potencia a la vez que obliga a precisar en la mirada. En consecuencia, observamos minuciosamente la muerte con nuestra mirada de *voyeur*, nos sumergimos en esta “hiperrealidad” (Imbert, 2004) que sustituye a la mímica actoral por otros medios de expresión -la imagen del rostro y manos junto a la voz en *off* que sirve de: “nexo de unión entre presente y pasado, entre lo que ha sucedido, lo que está sucediendo y lo que va a suceder” (Programa de mano, 2005)- y, por último, elimina la división entre la escena y el patio de butacas.

¹¹ Las referencias de Heiner Müller sobre la televisión aumentaron paralelamente a la crisis final de la RDA. En su texto *Ajax, por ejemplo* (Müller, 1995, 39) escribe:

*Del programa televisivo CON NOSOTROS SE SENTARÁ
EN PRIMERA FILA la dificultad
De defender el verso contra el Staccato.*

En su poema “Televisión” (1989-1990) (Müller, 1996: 145) describe cómo la gente ve el mundo a través de la televisión, y se cree protegido por la distancia que le ofrece la pantalla de todas las barbaridades que le presenta.

Una vez iniciada la función, el público entra en la sala mientras el actor, de espaldas a éste, permanece inmóvil. El sonido de los balbuceos de un bebé es el efecto sonoro que se escucha de fondo -tanto al comienzo como al final- y el motivo de

encuadramiento de la puesta en escena como símbolo del ciclo de la vida. La acción dramática se desarrolla, posteriormente, paralela a la emisión del texto de Heiner Müller -una voz femenina y otra masculina del actor Maniano Anós-, que junto a una música de piano con *tempo* muy lento, será el motivo guía dominante en el ritmo y tensión dramática. La primera parte del espectáculo corresponde a la secuencia textual seguida por Müller que, una vez que el protagonista se corta las venas y bebe el veneno, finaliza ésta para dar paso a una reiteración de aquellas oraciones de la obra dramática que potencian los estados emocionales y físicos por los que va pasando hasta morir: “Mis dolores son mi propiedad”, “Las lágrimas no son filosóficas. Lo fatal debe ser aceptado” y “Tampoco la muerte es un ángel. En el resplandor de las columnas, al reencontrarse con la primera hierba que había visto en una pradera cerca de Córdoba”.

El espacio escénico minimalista, diseñado por el propio director de escena Luis Merchán, está centrado por la bañera donde se introduce el intérprete. Ocupada por éste la mayor parte de la puesta en escena, su única expresión, por medio de contrastados gestos relativos a cada estado de su agonía, se reduce a lo siguiente: sonreír al recordar sus recuerdos, retorcerse de dolor por el sufrimiento de su cuerpo o esconderse de las cámaras que le observan en los laterales de primer y último término del escenario. Hileras de televisores proyectan, además de las imágenes mencionadas, otras que ilustran aquello que procede de los pensamientos o del subconsciente del actor: la sangre que mana de sus venas y un paisaje tranquilo con dunas. En general, los elementos escénicos de *La muerte de Séneca* son la bañera y los televisores como eje central; la botella y vasos del que bebe el veneno, un reloj que observa conforme pasa el tiempo y unas ramas para ilustrar el corte de las venas de sus manos. La poética estética se completa con la indumentaria igualmente sencilla -un pijama sin dibujos de corte actual- y con la iluminación de intensidad baja que tiende a colorear de rojo y a reforzar las connotaciones simbólicas de la sangre y la muerte.

En definitiva, *La muerte de Séneca* puede considerarse el testamento filosófico-literario de Heiner Müller y el estreno en España por la compañía Ciudad Interior Teatro, la exposición de las nuevas tendencias y líneas de investigación de la puesta en

escena del teatro español contemporáneo que inserta en la escritura escénica otros medios de expresión artísticos no convencionales.

3. Conclusiones

Según palabras de Sanchis Sinisterra, la comentada búsqueda de una “teatralidad distinta”, y su forma dramática: “didascalias grado cero” (Sanchis, 2002: 264-270), “réplicas grado cero”, y el uso mayoritario de códigos no verbales, genera la tensión entre autor y director de escena con respecto a la autoría. La elaboración de un análisis o trabajo dramaturgico, debe resolver la dialéctica entre el discurso dramático y el narrativo, ya que la preponderancia de “determinadas formas de escrituras de vanguardia parecen haber abolido, parcial o totalmente, las fronteras entre los géneros, y, en consecuencia, se incluyen materiales narrativos en los textos dramáticos o incluso se convierten los textos en su conjunto en formas de narratividad. Podría servir como ejemplo la obra de Heiner Müller o parte de ella al menos” (Pérez-Rasilla, 2003: 28).

En gran parte de la producción del alemán Heiner Müller, se renuncia a la forma dramática e intelectual. Lo inacabado, fragmentario y el continuo proceso de creación, tal y como éste declara, “el tiempo de la política es diferente del tiempo del arte”, hace necesarias la utopía y la imaginación (Klunker, 1991, 98) y las puestas de escena analizadas en este artículo, se hacen eco de todo lo que demanda la poética de Müller.

Hamletmaschine del colectivo teatral Cámara Negra Teatro (2002), que posee algunas de las características de la *performance*, explora en el terreno de lo subjetivo y ofrece un resultado escénico sencillo, escenográficamente, a manos de su único actor que interpreta a Hamlet. En *La muerte de Séneca*, a cargo de la compañía Ciudad Interior Teatro (2004), de igual modo se opta por el despojamiento escénico, por la interpretación de un solo actor y por el uso de la melodía musical y de la voz en *off* para representar estados anímicos y sugerencias en el espectador.

En conclusión, las versiones de los textos de Heiner Müller, de características y temáticas bien distintas, son abordados con soluciones escénicas similares. Sus estéticas minimalistas y sobrias dotan, en estas puestas en escena de comienzos del siglo XXI, un valor esencial a las palabras contenidas en ellas y a la comunicación directa con el espectador. Tal vez en el regreso al texto literario, como primera fuente a tener en

cuenta en el proceso de creación teatral, se busque en la actualidad del teatro español contemporáneo el diálogo perdido en el canal de comunicación teatral.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ-OSSORIO, Carlos (2005). "Mi obsesión con Hamlet: de Shakespeare a Müller". *ADE TEATRO* 104 (enero-marzo), 137-142.
- HERAS, Guillermo (1988). "Heiner Müller: el texto dramático como bisturí desgarrador". *Primer Acto* 224 (junio-agosto), 82-84.
- IMBERT, Gerard (2004). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Madrid: Gedisa.
- JENNY, Urs y KARASEK, Hellmuth (1989). "Alemania continua representando los nibelungos". *Debats* 28 (junio), 134-137.
- KLUNKER, Heinz (1991). "Alemania. Devorados por la revolución". *El Público* 83 (marzo-abril), 98-99.
- MÜLLER, Heiner (1987). "La Máquinahamlet". *Primer Acto* 221 (noviembre-diciembre), 73-77.
- _____ (1990). *Teatro Escogido I*. Madrid: Primer Acto.
- _____ (1991). *Cemento. La Batalla. Camino de Wolokolamsk*. Madrid: ADE 20 (serie: Literatura dramática).
- _____ (1995). "Ajax por ejemplo". *Primer Acto* 258 (marzo-abril), 35-39.
- _____ (1996). *Germania muerte en Berlín y otros textos*. Hondarribia: Hiru.
- OLLERO, Joaquín (1993). "Orfeo en los infiernos". *El Periódico de Zaragoza* 1-3-1993.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2003). "La puesta en escena de los géneros no dramáticos". *Revista de la Escuela Navarra de Teatro* 20 (junio), 26-37.
- PROGRAMA DE MANO (2000). *Esquela de defunción*. Ciudad Interior Teatro.
- PROGRAMA DE MANO (2003). *Hamletmaschine*. Cámara Negra Teatro.
- PROGRAMA DE MANO (2005). *La muerte de Séneca*. Ciudad Interior Teatro.
- RAE (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- SÉNECA, Lucio Anneo (1966). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ. 'Heiner Müller y la puesta en escena española del siglo XXI'. *En Análisis de espectáculos teatrales producidos entre 2000 y 2006*. pp. 361 - 373. Visor Libros, 2008.

TORRES, Rosana (1988). "Müller: 'En el mito encuentro la imagen del mundo de hoy'". *El País* 13-7-1988.

Páginas electrónicas

www.el-mundo.es/metropoli/2005/01/10/teatro/1105361581.html

www.worcel.com/archivos/lamuerte1a.htm