

“Quiero romper la humanidad en dos partes y vivir en el vacío que queda en el medio” Una lectura torcida de la pentalogía “Medea” de Heiner Müller



Atilio Rubino

Univ. Nacional de La Plata, CONICET, Argentina
atiliorubino@yahoo.com.ar

Facundo Saxe

Univ. Nacional de La Plata, CONICET, Argentina
facusaxe@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 31/5/2020.
Fecha de aceptación: 26/10/2020.

Resumen

Este trabajo aborda la figura mítica de Medea en la obra del dramaturgo Heiner Müller en el marco de la reconfiguración de distintos mitos de la Antigüedad clásica. Leemos la aparición de Medea en la obra de Müller como parte de una pentalogía, ya que a la obra más conocida, el tríptico *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), se le suman dos fragmentos anteriores, “Medeakommentar” (1972) y “Medeaspiel” (1974). La figura de Medea (así como de otras mujeres de la tradición clásica) fue resignificada durante los setenta para revisar desde posturas feministas el lugar de la mujer en la sociedad patriarcal. Nos interesa analizar estas apariciones en el marco de un teatro postdramático. Asimismo, la reconfiguración del mito de Medea por parte de Müller puede ser pensada en el marco de una serie relecturas/reescrituras que desde perspectivas extemporáneas recuperan voces silenciadas, invisibilizadas o exterminadas por el canon heteropatriarcal.

Palabras clave: Medea; feminismo; Heiner Müller; teatro en lengua alemana

"I want to break humanity into two parts and live in the emptiness left in the middle". A feminist reading of Heiner Müller's "Medea" pentalogy

Abstract

This paper is about the mythical figure of Medea in the works of German writer Heiner Müller, in the framework of the reconfiguration of different myths from Classical Antiquity. We read the appearance of Medea in Müller's work as part of a pentalogy, since to the best-known work, the triptych *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), two previous fragments are added, "Medeakommentar" (1972) and "Medeaspiel" (1974). The figure of Medea (as well as other women in the classical tradition) was resignified during the seventies to review from feminist positions the place of women in patriarchal society. We are interested in analyzing these appearances in the framework of a post-dramatic theater. Likewise, Müller's reconfiguration of the myth of Medea can be thought of within the framework of a series of re-readings / rewrites that from extemporaneous perspectives recover voices silenced, made invisible or exterminated by the hetero-patriarchal canon.

Keywords: Medea; Feminism; Heiner Müller; German Theater

Introducción

En este artículo nos interesa analizar la presencia de la figura mítica de Medea en una serie de fragmentos del dramaturgo alemán Heiner Müller. Nos interesa tomar los materiales vinculados al mito de Medea y las relecturas y reinterpretaciones de temas clásicos en diferentes fragmentos de Müller. Buscamos analizar principalmente la obra (considerada un tríptico) *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), junto con otros fragmentos-apariciones de Medea, desde una perspectiva feminista sexo-disidente (lo que nos gusta llamar como una lectura "torcida"). Nos interesa realizar un análisis en función de un marco mayor en el que se trabajan las resignificaciones, reelaboraciones y recuperaciones de mitos y temas clásicos en los materiales culturales en lengua alemana a partir de los años setenta en Europa. En esa perspectiva, es interesante lo que ocurre con los temas clásicos y su recuperación y utilización desde perspectivas actuales que posibilitan lecturas "torcidas", extrañas y marginales que recuperan voces silenciadas, invisibilizadas o exterminadas por el canon heteropatriarcal. Para esto vamos a recorrer algunas cuestiones generales sobre Heiner Müller para luego analizar específicamente una serie de fragmentos vinculados a Medea y otras figuras míticas.

Heiner Müller, del teatro político al teatro postdramático

Heiner Müller (1929 - 1995) fue uno de los grandes dramaturgos de la hoy desaparecida DDR (Deutsche Demokratische Republik/República Democrática Alemana). Además de dramaturgo, también escribió poemas, teoría y dirigía sus obras. Estuvo afiliado al SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) desde 1947 y formó parte de la Deutscher Schriftsteller-Verband desde 1954. Fue uno de los dramaturgos más importantes de Alemania oriental y, por eso, contaba con el privilegio de poder salir del país e, incluso, montar obras fuera. En 1961 fue expulsado de la Deutscher Schriftsteller-Verband a causa del escándalo y censura que generó su obra *Die Umsiedlerin*, lo que marca un cambio en su trayectoria. Como señala Marta Fernández-Bueno:

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. (Fernández-Bueno, 2009: 133)

Sus obras han surgido signadas por la realidad social de su país y por una época, la Alemania dividida. Pero también el mundo capitalista y el mundo comunista. Sin embargo, sus textos teatrales han trascendido esa realidad social y siguen muy actuales, al punto de ser representados en numerosos lugares y ocasiones hasta el presente. Entre sus obras más conocidas, las que más han trascendido, se pueden mencionar *Germania Tod in Berlin* (1978), *Die Hamletmaschine* (1979) *Der Auftrag* (1982), *Mauser* (1970), *Zement* (1972), *Bildbeschreibung* (1983), *Quartett* (1980) y *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982).

El suicidio de su mujer, Inge Meyer en el año 1966 marca la trayectoria biográfica de Müller, que comienza a incorporar un eco de la voz silenciada de la mujer en la cultura patriarcal. No necesariamente Heiner Müller es un autor comprometido con el feminismo alemán, pero el contexto de producción (años sesenta-setenta y avance del feminismo) y el episodio biográfico (suicidio y silenciamiento de la mujer en la DDR) se hacen parte medular de varios de sus "fragmentos". No queremos afirmar que los fragmentos de Heiner Müller que vamos a analizar sean producciones de un autor feminista ni textos en sí mismos feministas, sino que nos interesa leerlos desde una perspectiva feminista y sexo-disidente que complejiza cómo aparecen en esos fragmentos de Müller problemáticas y tensiones que tienen que ver con el contexto feminista así como la influencia de movimientos sexo-políticos en los materiales culturales de ese momento.

En cuanto a su trabajo como dramaturgo, Müller se distancia del realismo y el teatro documental de posguerra, pero sin dejar de lado las referencias a la realidad, de ahí que plantea un teatro crítico de la sociedad. No olvidemos que se trata de un discípulo de Brecht y el teatro político. En el estilo de Müller se destaca la presencia de fragmentos que el autor ensambla en diferentes formas en sus

obras. Así aparecen una serie de obras (en los años sesenta, posterior a los intentos de control y censura) con temas clásicos, principalmente con reelaboraciones de mitos y tragedias de la Antigüedad Grecolatina y el drama shakespeariano.

La escritura fragmentaria de Müller, las obras "ensambladas", son recuperadas en los años noventa como un aporte al llamado teatro postdramático, como señala Veloza Martínez, se puede etiquetar al teatro de Müller como una "dramaturgia de la fragmentación". Ya a fines de los años noventa, Hans-Thies Lehmann lee en varias de las obras de Heiner Müller algunos de los aportes más importantes al teatro postdramático.

Sobre los temas clásicos

En sus obras, en muchas ocasiones, Heiner Müller recurre a motivos mitológicos de la antigüedad grecolatina para argumento de sus obras o como elementos intertextuales, aunque es necesario resaltar que se trataba un hecho bastante común en los escritores, poetas y dramaturgos de la DDR como forma encubierta de cuestionamiento al régimen político, un uso habitual de los temas clásicos en diferentes momentos históricos del siglo XX. Algunos de los ejemplos más conocidos son las novelas de Christa Wolf *Kassandra* (1983) y *Medea. Stimmen* (1996), pero también los poemas de Günter Kunert, *Iphigenie in Freiheit* (1987) de Volker Braun, obras dramáticas de Peter Hacks como *Die schöne Helena* (1964) y *Amphitryon* (1968) y la prosa de Franz Fühmann, entre otros.¹ La intervención más conocida de Heiner Müller sobre los mitos grecolatinos es la referencia al ciclo de *Medea*, en particular a la versión de Eurípides, pero también ha trabajado con otros mitos y otras obras dramáticas, como *Ajax*, *Filoctetes* y *Electra* de Sófocles o *Prometeo* de Esquilo, entre otras. Müller utiliza referencias y reversiones de los mitos clásicos desde muy temprano, pero de maneras muy diferentes de acuerdo con el momento de su obra, ya que la fragmentariedad y los cuestionamientos al -y la puesta en crisis del- teatro clásico y del teatro dramático van ganando terreno en su obra teatral a medida que pasan los años. En este sentido, se puede hablar de etapas muy diferenciadas en la obra de Heiner Müller. Jorge Riechmann (1990) las divide en siete. La mayor proliferación de adaptaciones y reversiones de obras clásicas se da en la segunda etapa, que ocupa la segunda parte de la década del sesenta, con ejemplos como *Philoktet* (1964), *Herakles 5* (1966), *Oedipus Tyrann* (1966) y *Prometheus* (1968). La crítica ha interpretado que utiliza los mitos clásicos como metáfora del presente, para denunciar la situación política (Fernández-Bueno, 2009: 128). Pero, a diferencia de otros dramaturgos, el hecho de recurrir a la tradición clásica le permite hacer foco no en una posible utopía de un futuro armónico sino en la brutalidad de la lucha de la historia (Furness, 1997).²

¹ Sobre este tema y un mayor desarrollo de otras adaptaciones de mitos clásicos en la DDR, véase Lüdde (1993), Huller (2016) y Jablowska (2014).

² Véase también Barner (1994).

Philoktet y la crítica a los regímenes de poder

Vamos a trabajar brevemente la aparición de temas clásicos en función del análisis que nos interesa realizar de los fragmentos de Medea. La primera reescritura de teatro clásico de Müller es su versión de *Philoktet*, de principios de los sesenta. Escrita entre 1958 y 1964, aunque precedida ya por un poema del año 1950 (Fernández Bueno, 2003: 136) el *Philoktet* de Heiner Müller sólo cuenta con tres personajes: Odiseo, Filoctetes y Neoptólemo. A diferencia del personaje de Sófocles, aquí Odiseo es un cínico que subordina las vidas humanas por el bien de una ideología inhumana (Jablkowska, 2014: 143). El cambio más importante que introduce Müller es el final. Neoptólemo mata a Filoctetes pero para salvar a Odiseo, pues estaba engañado por éste. Y no desciende, como en la tragedia de Sófocles, Heracles como un *deus ex machina* que soluciona el conflicto, sino que quienes bajan son unos cuervos que se llevan el cadáver. Odiseo es un mentiroso, miente a Neoptólemo para que mate a Filoctetes y luego esgrime una nueva mentira, le dirá a los griegos que Filoctetes fue asesinado por los troyanos. Se trata de la iniciación ideológica de Neoptólemo en la política, la mentira, el engaño y el asesinato (Sánchez, 1997). Es interesante cómo esta trama ha sido interpretada a partir de lecturas contrapuestas: por un lado, como una crítica al sistema ideológico de la Stasi. Así, por ejemplo, Marta Fernández Bueno afirma:

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. (...) *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. (2009: 137)

Pero, por otro lado, también se la ha pensado como una crítica al sistema capitalista y cómo hace lo mismo con los varones convirtiéndolos en simples objetos que se pueden desechar para un bien más amplio, que es el bien del mercado, se critica así también a las corporaciones, los medios de comunicación, etc. Por ejemplo, Joanna Jablkowska comenta:

Western critics and literary scholars – a pre-premiere took place in 1968 in the Munich Residenztheater – emphasize that the radical de-heroisation of Odysseus can be understood also in a universal way: as the reduction of man to his immediate usefulness. Not only the party apparatus of the GDR instrumentalised basic moral standards, but modern concerns, corporations and media do the same. (2014: 144)

Más allá de esta primera aproximación a un texto clásico, nos interesa abordar una de sus obras más reconocidas de tema mitológico, el tríptico (post) dramático-poético conocido principalmente por su segundo fragmento, titulado *Medeamaterial*.

Cinco fragmentos míticos: la pentalogía "Medea"

Nos interesa pensar las cuatro apariciones de Medea en diferentes experimentaciones fragmentarias de Heiner Müller, lo que vamos a llamar la pentalogía Medea. En 1974 aparece el fragmento "Medeaspiel", vinculado en cierta medida a pensar una adaptación de la versión de Eurípides, que dialoga directamente con el tríptico *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* y recupera el personaje de Medea desde el teatro de fragmentos y alejado de la tradición dramática canónica. Como ejemplo de la circulación/deriva de fragmentos en la obra de Müller también se puede pensar el caso de la puesta de *Hamlet* de 1976 que lo lleva a desarrollar *Die Hamletmaschine* en 1977. Algo similar ocurre en el pasaje de *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Recurrir a Medea tiene varios significados y razones políticas y estéticas, la más obvia, recuperar el tema clásico para burlar las presiones y censuras en la DDR. La que nos interesa subrayar es la que vincula a Medea con la recuperación de la voz de la mujer en la tradición heteropatriarcal de Occidente. Entonces, tenemos el fragmento "Medeaspiel" (1974) y el tríptico de fragmentos *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), todos vinculados al mito de Medea y los argonautas. Pero con anterioridad también existe otra aparición, en una escena de su obra *Zement* de 1972 denominada "Medeakommentar".

De hecho, si pensamos en los antecedentes del tríptico *Medeamaterial* también tenemos que mencionar otro proyecto de versionar un mito clásico, la realización de una adaptación de la comedia *Lisístrata* de Aristófanes, otro texto clásico resignificado por el feminismo. Entre los manuscritos de Heiner Müller, cuenta Weber (2005), se encontró un fragmento de un proyecto experimental que nunca llegó a desarrollar, con el nombre de *Lysistrata 70*.³ En ella hablan el coro, y hay un intercambio entre dos personajes denominados A y C (Weber, 2005: 122). Según Weber, varios fragmentos del discurso del coro aparecen luego en otras obras de Müller, como en el personaje de Ophelia/Electra en *Die Hamletmaschine* (1977), cierta similitud en el tono de *Quartett* (1980) y, fundamentalmente, en *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982). Entonces, hay varias líneas similares a la del fragmento *Lysistrata 70* (Weber, 2005: 123) en otros fragmentos de Müller, veamos el texto:

³ Escrito probablemente en 1970, apareció publicado recién en 2001 en *Theater der Zeit*, el volumen de la revista de teatro de Berlín con el título "Lysistrata 70" y el mismo año en el vol. 4 de *Heiner Müller. Werke* de Suhrkamp (Weber, 2005: 122).

[Lysistrate 70]⁴

CHOR

Nach viertausend Jahren Herdrauch Küchendunst Wäshedampf
 Vom Geschirrspülen reden wir nicht und vom Staubfressen
 Un das Erbrochene-vomVoreinsabend-aus-dem-Frack-bürsten
 Damit er seinem Chef wieder in den Arsch kriechen kann
 Ohne daß der die Nase rümpft, und nebenan
 Pissen die Kinder schon in die leeren Flaschen
 Aber er wälzt sich im Doppelbett und träumt von der Weltherrschaft
 Die er morgen antreten wird oder wasweißich
 Einem ungehueren Beischlaf in Chikago
 Bluthbeschmierte Weiber in den Leichenhallen
 Und alles was ich von ihm ist sein Grunzen wie ein besoffenes Schwein.
 Nach viertausend Jahren die Beine aufmachen für jedes Arschloch
 Das einen eigenen Schwanz hat der uns den Bauch dick machen kann⁵
 Nach viertausend Jahren die Titten den Kindern ins Maul hängen
 Bis sie am Boden schleifen beim die Treppe bohren
 Haben wir Köchin Waschbrett Matratze Müllerschucker
 Beschlossen es nicht mehr zu sein, sondern von jetzt an
 Unsern Kampf zu führen mit allen Mitteln
 Gegen die Herrschaft des Mannes über die Frau
 Und zwar bis zur vollständigen Unterwerfung
 Des Mannes unter die Herrschaft der Frau, also
 Verfallen zu lassen unsre Wohnstätten gänzlich
 Die zu unserm Gefängnis gemacht hat er
 Und wenn sie zum Himmel stinken und wen sie schwarz warden
 Den Wanzen das Bett, den Schaben die Küche, den Motten der Kleiderschrank
 Und nicht mehr aufzumachen die Beine für ihn

4 Nuestra traducción [Lisístrata 70]:

CORO

Después de cuatro mil años de humo de la hornalla emanación de la cocina vapor de la ropa sucia
 Por no hablar de lavar los platos y de tragar el polvo
 Y de cepillar el vómito-del-frac-de-la-reunión-de-la-noche-anterior
 Así él puede chuparle el culo a su jefe de nuevo
 Sin que lo mire con desprecio y al lado
 Los niños ya están meando en botellas vacías
 Pero él todavía da vueltas en la cama matrimonial y sueña con dominar el mundo
 Lo que emprenderá por la mañana o qué-sé-yo
 O con un coito enorme en Chicago
 Mujeres ensangrentadas en la morgue
 y todo lo que tengo de él es su gruñido como cerdo borracho
 Después de cuatro mil años de abrir las piernas para cada pelotudo
 que tiene su propia pija que puede hacer engordar nuestras panzas.
 Después de cuatro mil años de tetas colgando dentro de las Bocas de los niños
 hasta que rozan el suelo cuando estamos encerando la escalera
 ¿Acaso tenemos nosotras cocinera, tabla de lavar, colchón, tacho de basura?
 Decidido está no ser eso nunca más, sino desde ahora
 Dirigir nuestra lucha por todos los medios
 En contra del dominio de los hombres sobre las mujeres
 Y eso es hasta la completa sumisión
 De los hombres bajo el dominio de las mujeres, y así
 Dejar que se desmoronen totalmente nuestras viviendas
 Que ellos convirtieron en nuestra prisión
 Y si ellos apestan como el cielo y se ennegrecen
 Que chinches en la cama, que cucarachas en la cocina, que polillas en el ropero
 Y no extender más nuestras piernas para ellos
 Que han hecho de nuestro deseo su arma
 Y así convertiremos el mundo en una mierda
 Para que él vea que el mundo es una mierda, pues eso es lo que es
 Sin nuestro trabajo y él mismo es también un pedazo de mierda
 C ¿Jugamos al papá y la mamá, Augusto?
 A Dale, yo hago del papá.
 C No, yo soy el papá.

Der unsre Lust zu seiner Waffe gemacht hat
 Also die Welt zu verwandeln in einen Dreckhaufen
 Damit er sieht, daß sie ein Dreck ist, denn das ist sie
 Ohne unsere Arbeit und er selber ist auch ein Dreck.
 C Wollen wir Mann und Frau spielen, August.
 A Meinetwegen. Ich spiele den Mann.
 C Den Mann spiele ich.
 (Müller, 2001: 558-9)

Esta reutilización de materiales y la reversión en términos postdramáticos de temas clásicos (en este caso Lisístrata), la encontramos en los diferentes fragmentos sobre Medea que confluyen en el tríptico que, en algún sentido, reutiliza las apariciones anteriores de Medea en el teatro de Müller, así como las referencias a la tradición clásica (esos "materiales" de *Medeamaterial* podrían aludir tanto a la figura mítica como a las apariciones previas en Müller).

Comentario de Medea: "Medeakommentar"

Según Weber, Müller no sigue el proyecto sobre Lisístrata porque se embarca en la adaptación teatral libre o reversión de la novela de 1925 *Cemento* [*Tsement* en ruso y *Zement* en alemán] de Fyodor Vasilievich Gladkov, que también aborda varios de los aspectos de la emancipación de la mujer que tematizara ya en *Lysistrate 70* (Weber, 2005: 124). Llevada a escena por Müller en 1972, la historia de *Cemento* transcurre en 1921 en la Unión Soviética, durante la transición del comunismo de guerra a la Nueva Política Económica. Gleb Chumalov regresa de la guerra pero ya nada es como antes. Por un lado, la fábrica de cemento se ha convertido en cobertizo de cabras. Por otro, su mujer Dascha ha abandonado el hogar, ha dejado a su hija en un hogar de niños y se ha convertido en líder de la revolución de mujeres. La obra tiene intertextos con la mitología clásica en varios niveles. Así, por ejemplo, el regreso de Gleb Chumalov es presentado como "El regreso de Ulises" [Heimkehr des Odysseus], título de la escena 2.⁶ Pero Müller no hace una exaltación heroica de los mitos, de la guerra o de la lucha revolucionaria. Al regreso de Gleb/Odisseo, Dascha/Penélope no lo espera, ha estado con otros hombres y ha abandonado el cuidado del hogar:

CHUMALOV: -Cómo me recibes entonces,
 Cuando yo, con los huesos molidos,
 Llegaba de la fábrica. Había flores
 En la ventana; en la cama,
 Sábanas blancas y limpias;
 Todo olía a limpio y aún así, limpiabas.
 Tú misma eras para mí como una flor.
 DASCHA: -Tonta fui. Nuestro hogar era mi prisión.
 No soy más esa esposa
 CHUMALOV: -Tres años esperando...

⁶ Es importante recordar que Heiner Müller indicaba que los títulos de las escenas se muestren en la escena, sean leídos por los actores, mostrados o proyectados en una pantalla. Asimismo, algunas escenas, sobre todo de referencia a mitos clásicos, son textos en prosa, sobre los cuales Müller también sugiere en las indicaciones iniciales que sean leídos por alguno de los actores (Müller, 1991: 15-6).

Ahora no espero más,
Esposa o no, aún eres mi mujer
DASCHA: -Ya no hay propietarios.
(Müller, 1991: 34)

Dascha se emancipó del hogar ["Nuestro yugo, el hogar, lo hemos sacudido; / ya no habrá más esposas" (Müller, 1991: 35)]. Gleb Chumalov, celoso, no soporta pensar que su mujer ha estado con otros hombres y que ha descuidado el hogar. La discusión en la escena 4 ("La cama") pone de manifiesto la división sexual del trabajo y la invisibilización del trabajo femenino que convierte al hogar en una prisión ["A eso tampoco quiero volver. / Enterrada en la casa familiar, / ahogada bajo tu peso, sobre una sábana" (Müller, 1991: 35)]. En *Zement* (1972), Müller toma los mitos griegos de Prometeo y de Heracles para hablar del trabajo y la explotación (Fore, 2010: 127). Los mitos griegos en general están tomados para dar un sentido un tanto desviado, se podría decir que negativo. Así, por ejemplo, en la escena 5, "Liberación de Prometeo" [Befreiung des Prometheus], éste es una figura negativa, no le interesan los humanos a quienes les entregó el rayo pero no les permitió usarlo contra los dioses para que no pusieran en peligro sus privilegios como parte de ellos. El Prometeo de Müller no quiere ser liberado del Cáucaso por Heracles, sino que se aprovecha de la fuerza de trabajo de éste, lo explota para quedarse él con el crédito de la liberación. También Aquiles es visto en sentido negativo en la misma escena, vengativo, impulsivo y violento profana el cuerpo de Héctor sin una justificación. Lo mismo puede decirse del uso del cuerpo de la mujer. Cuando Dascha rechaza a Gleb éste intenta violarla y ella se defiende. La abolición de la propiedad propia del comunismo implica también, desde esta mirada feminista, la abolición del dominio del varón sobre la mujer, de la división sexual del trabajo (hogar, cama) como forma de sometimiento propia del capitalismo. Hay que tener en cuenta que pocos años antes, en 1969, ya Kate Millett comenzaba a hablar de "patriarcado" en este sentido. Y unos años después, en 1975, la antropóloga feminista Gayle Rubin, asociaba más fuertemente el sometimiento y la violencia contra la mujer con el capitalismo a partir del concepto de "sistema de sexo/género" como la forma particular e histórica en la que el patriarcado (de más antigua raigambre) se manifiesta en el seno de la sociedad capitalista actual. Desde este punto de vista, tanto el trabajo en el hogar (la limpieza, la comida) y en la cama (el trabajo sexual) como la maternidad y el cuidado de los niños son vistos como parte de este sometimiento capitalista-patriarcal sobre la mujer, como la naturalización del rol social de dominadas a partir de la capacidad de procreación.

Esta cuestión aparece más claramente en la escena que nos interesa, "Medea kommentar", la escena 10. En ella, Dascha anuncia a su esposo la muerte de su hija Niurka, quien, dejada por su madre en un hogar de niños, murió de hambre o, como lo dice Dascha "de que se muere / en la Rusia soviética del año 21" (Müller, 1991: 77). La Medea encarnada en Dascha representa la desocultación de (y la renuncia a) el trabajo femenino no reconocido, la maternidad, la familia y el trabajo sexual. En ese contexto, también, el rol de la mujer en la sociedad es visto como un trabajo en el hogar y un trabajo sexual. Dascha se ha convertido en una revolucionaria activa mientras su esposo estaba en la guerra. Cuando regresa

descubre que ella ha conseguido una liberación sexual que no puede aceptar, es por eso que decide dejarlo, romper con la idea de familia, porque era para él una propiedad (Weber, 2005: 121). La escena 10 es también el comentario de la mujer sobre la revolución. De hecho, la muerte de Niruka se ocasiona porque Dascha la dejó en el hogar para poder organizar a las mujeres para la revolución sexual. Para que venga una nueva era hay que romper con las bases de la explotación, por eso Dascha/Medea deja a su marido, niega la maternidad ["Quizá / sea nuestra vida más fácil / con un niño muerto" (Müller, 1991:82)] y con ello a la idea de mujer sometida al patriarcado ["No quiero ser una mujer" [Ich will kein Weib sein (Müller, 1991: 82)] porque el amor está adherido a la posesión, la mujer es también una propiedad:

DASCHA: -¡Qué importa eso! Quizás deba arrancarme
El amor, o como lo llamen, y mis deseos
Que alguna vez fueron unos con el amor
Y otras no, como si fueran un clavo
Injertado en mis carnes, para que termine
De una vez esta danza de fuerza y sumisión
Que nos sujetan a la burguesía
Mientras haya propietarios en el mundo
(Müller, 1991: 82)

De esta forma, la escena 10 representa la liberación sexual de Dascha mediante la asociación con el mito de Medea. Si Gleb vuelve como Odiseo, Dascha no es una Penélope que lo espera, sino que ha liberado su cuerpo para el placer sexual:

DASCHA: -(...) Con muchos he compartido nuestra cama después,
Entre las batallas. La guerra iba y venía.
Cada hora podía ser la última y
cuando ellos se acercaban ¿debía acaso
echar a tus camaradas, tus hermanos
de clase? Ellos me necesitaron. Era como un trabajo.
(...)
DASCHA: -Y con Badin también me acosté.
Yo lo deseé. Nunca fueron mis deseos más
Salvajes, toda la noche estuve colmada de amor.
No volveré otra vez a acostarme con él.
Yo no siento ningún amor por él. Fue como
Una fiesta salvaje. Pero mi cuerpo no lo olvidará.
(Müller, 1991: 84)

Se trata de aprender el nuevo amor, el amor de la nueva era, que no será tal sin la liberación de la mujer del yugo del hogar y del sometimiento patriarcal. La nueva era y el nuevo amor prescinden de la idea de propiedad. Pero también, de un ideal comunista aplicado al amor y la liberación sexual:

DASCHA: -(...) ¿Por qué también tú no puedes estar contento
Durante ese tiempo en el cual yo estuve
Contenta con los otros?
¿Qué clase de amor es ese
Que tanto se aferra a la propiedad?
¿Por qué no nos clavamos los dientes,

Tú en mis carnes y yo en las tuyas,
Hasta comernos la parte del otro?
(Müller, 1991: 85)

Así, sólo el rechazo del nacimiento natural permite el nacimiento de la nueva era (Schulz, 1980: 65-6). *Cemento* marca la ruptura y disolución de la familia, tanto Dascha como otras figuras femeninas rehúsan de los hombres (Schulz, 1980: 69). Dascha le entrega a Gleb a su compañera Polia para que tengan relaciones sexuales. Y Sergei Ivagin, esposo de Polia, la ensalza comparándola con Medea: "Siempre te he admirado, Dascha. Eres una Medea. / Y una esfinge para nuestros ojos masculinos (...)" (Müller, 1991: 90). En una gran confrontación entre Gleb y Dascha (Medeakommentar) resulta que la emancipación femenina es tanto la liberación de los lazos patriarcales como el endurecimiento y la pérdida de la individualidad por el momento. La sexualidad y el amor, donde todo cambia, deben aprenderse de nuevo. En la transgresión de los tradicionales límites de género Dascha se convierte en Medea. Corporiza una nueva época, por un lado, como política revolucionaria y, por otro, como mujer en una nueva interpretación de su rol en la vida pública y privada (Huller, 2016: 180). Se convierte, así, en símbolo de la revolución, de la nueva época. Y lo hace a partir de la fusión con la figura de Medea revolucionaria.

Representación de Medea: "Medeaspiel"

Weber comenta que Heiner Müller ya se venía ocupando desde los sesenta del tema de la emancipación de la mujer y menciona particularmente dos obras, *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1956-1961) y *Weiberkomödie* (terminada recién en 1969, pero escrita originalmente como una pieza radiofónica [Hörspiel], por su mujer Inge Müller a fines de los cincuenta). En el final de *Weiberkomödie* la mujer le hablaba al público directamente sobre su condición: "Dear audience. On this stage here today / A woman has the last word of the play. / I hope some of you men will now accept / That your ways can be faulty or adept. / That you, colleagues, at least feel your disgrace / If you treat women as it's been the case / Tonight with this and that guy in our play / Until it dawned on them: That's not the way" (citado por Weber, 2005: 121). Por otro lado, *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, basada en un motivo de un cuento de Anna Seghers, es la obra que le significó la expulsión de la Asociación de autores de la DDR. Su recepción fue negativa y lo acusaron de lenguaje pornográfico (Weber, 2005: 120), la obra trataba sobre la condición de la mujer en la DDR. Diez años después, en 1975, recién puede volver a llevarse a escena en Berlín Este, en una versión revisada con el nombre "Los campesinos" [Die Bauern]. Como parte de *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* es importante mencionar el fragmento que funciona como antecedente de *Medeamaterial*, "Medeaspiel". El mismo es un fragmento breve, nos interesa citarlo completo:

MEDEASPIEL⁷

Ein Bett wird vom Schnürboden heruntergelassen und hochkant aufgestellt. Zwei weibliche Figuren mit Totenmasken bringen ein Mädchen auf die Bühne und stellen es mit dem Rücken zum Bett auf. Einkleidung der Braut. Mit dem Gürtel des Brautkleids wird sie an das Bett gebunden. Zwei männliche Figuren mit Totenmasken bringen den Bräutigam und placieren ihn mit dem Gesicht zur Braut. Er steht kopf, geht auf den Händen, schlägt Rad vor ihr usw.; sie lacht lautlos. Er zerreißt das Brautkleid und nimmt seinen Platz an der Braut ein. Projektion: Geschlechtsakt. Mit den Fetzen des Brautkleids fesseln die männlichen Totenmasken die Hände und die weiblichen Totenmasken die Füße der Braut an das Bett. Der Rest dient als Knebel. Während der Mann vor den (weiblichen) Zuschauern kopfsteht, auf den Händen geht. Rad schlägt usw., schwillt der Bauch der Frau an, bi er platz. Projektion: Geburtstakt. Die weiblichen Totenmasken holen der Frau ein Kind aus dem Bauch, lösen ihre Handfesseln, legen ihr das Kind auf die Arme. Gleichzeitig haben die männlichen Totenmasken den Mann so mit Waffen behängt, daß er sich nur noch auf allen Vieren fortbewegen kann. Projektion: Totungsakt. Die Frau nimmt ihr Gesicht ab, zerreißt das Kind und wirft die Teile in die Richtung des Mannes. Aus dem Schnürboden fallen Trümmer Gliedmaßen Eingeweide auf den Mann. (Müller, 1975: 17)

Esta otra aparición de Medea (la siguiente al fragmento "Medeakommentar") ya es claramente una prefiguración, casi una "precuela", del tríptico *Medeamaterial* (que constituyen las otras partes de la pentalogía Medea). En *Medeaspiel*, el cuerpo de la mujer y la sumisión violenta del patriarcado se evidencia en la articulación del personaje, donde Medea aparece como una novia atada a una cama y sometida a figuras masculinas. El texto de Müller es potente y se aleja de los espacios normativos y tradicionales para los parlamentos dramáticos, la puntuación y la voz colectiva se convierten en dominantes de una escena que nunca está cerrada y es construida una vez más en cada puesta.

Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten

Lo que a veces llamamos *Medeamaterial* en realidad tiene un título más largo: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* [Orilla despojada Medeamaterial Paisaje con argonautas], conformado por los nombres de sus tres partes yuxtapuestos y sin ningún signo de puntuación que los separe. Esta pauta también va a caracterizar el estilo del texto teatral, que se acerca mucho

⁷ Nuestra traducción [Representación de Medea]:

Se baja una cama de la tramoya y se la coloca en posición vertical. Dos personajes femeninos con máscaras mortuorias llevan a una muchacha al escenario y la ubican de espaldas a la cama. Se viste a la novia. Con la faja del vestido de novia, la atan a la cama. Dos personajes masculinos con máscaras mortuorias traen al novio y lo ubican frente a la novia. Él se para sobre su cabeza, camina sobre sus manos, da volteretas frente a ella, etc.; ella ríe silenciosamente. Él rasga el vestido y toma su lugar en la novia. Proyección: acto sexual. Con los restos del vestido de novia, las máscaras mortuorias masculinas atan las manos y las máscaras mortuorias femeninas los pies de la novia a la cama. El resto sirve de mordaza. Mientras el hombre está parado cabeza abajo frente al público (femenino), camina sobre sus manos, da volteretas, etc., el vientre de la mujer se hincha hasta que estalla. Proyección: nacimiento. Las máscaras mortuorias femeninas sacan a un niño del vientre de la mujer, aflojan las ataduras de sus muñecas y lo ponen en sus brazos. Al mismo tiempo, las máscaras mortuorias masculinas han cubierto al hombre con tantas armas que solo se puede mover en cuatro patas. Proyección: asesinato. La mujer se quita el rostro, desgarrá a la novia y tira las partes en dirección al hombre. De la tramoya caen escombros extremidades tripas sobre el hombre.

más a lo lírico y a lo fragmentario sin respetar normas de gramática o estilo, con repeticiones y ausencia de puntuación. Asimismo, van a desaparecer las atribuciones del texto a los personajes, sobretodo en la primera y tercera partes, en donde va a prevalecer un discurso lírico sin enunciador claro. A la vez, en la primera y tercera partes el texto no diferencia parlamento de acotación. Este tríptico, estos tres fragmentos, completarán, en nuestra propuesta de lectura las cinco partes de la pentalogía Medea.

En este caso, estamos ya frente a lo que se ha llamado teatro postdramático (Lehmann, 1999). Se trata de la fragmentación de las bases del teatro, la fragmentación del personaje, de la trama, de la escena teatral y también, sobretodo en el caso de Heiner Müller, el cuestionamiento a las bases del pensamiento occidental, encarnado nada menos que en los clásicos del teatro universal o, más bien, occidental (Cornago, 2005). Lo que aparece fuertemente criticado es la idea de la historia, entendida como un único modelo de dominación y violencia y, en ese sentido, el mito se constituye como establecimiento inicial de ese modelo. Si en *Philoktet* se trataba de la violencia del estado sobre el individuo, en *Medeamaterial* a esta dimensión se le agregan la dominación y el sometimiento patriarcal.

Pese a que no leamos a Heiner Müller necesariamente como un dramaturgo feminista, sí creemos que las apariciones de Medea en su obra tienen que ver con el contexto feminista en diferentes espacios de Occidente durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Por eso nos parece que se pueden leer estas apariciones de Medea, sobre todo en el tríptico señalado, como la emergencia de un grito cultural de denuncia contra la dominación y sumisión de la mujer como esclava en el patriarcado. Como señala Olga Kekis, Medea no es simplemente una víctima en la versión de Müller, ella confronta desde su lugar-otro de bárbara y diferente a la sociedad en la que está inmersa. En ese sentido, podemos pensar que Medea también es una escenificación de la dominación de la mujer en la sociedad europea, así como una crítica demoledora a todos los estamentos sociales de Occidente, el colonialismo y la destrucción del sujeto en el capitalismo.

No quiere decir esto que se aleje de la Medea clásica, pero en Müller Medea deviene una figura diseminada en la escena, una voz colectiva que narra una visión crítica y negativa, demoledora, de la realidad y del lugar de la mujer, el matrimonio y la familia capitalista en la sociedad de consumo de fines de los años setenta.

Las partes del tríptico abren tres posibilidades para el drama, el vínculo directo con el mito de Medea y el ciclo de los argonautas, los "materiales" utilizados para construir a Medea como sujeto-otro y violentado por el patriarcado, y la materialidad del cuerpo de Medea, que, a su vez, se complementan por los fragmentos anteriores (que no forman parte del tríptico pero nos interesa leer en un sentido vincular, "Medeakommentar" y "Medeaspiel"). La centralidad del cuerpo de Medea en la "versión" de Müller nos acerca al título de las tres partes del tríptico y nos revela una nueva dimensión para pensar tanto los materiales como la materialidad de Medea en la escena contemporánea occidental.

Como señala Olga Kekis, el tríptico de Medea de Müller es una obra compleja y con muchos matices de abordaje:

The Medea trilogy is a play about alienated humanity, sexual inequality, betrayal, the destruction of a civilisation, and the end of an era. But it is also more importantly a reworking of Euripides' text to turn the myth of Medea "the colonised" into an allegory about political corruption, hypocrisy, imperialism, colonialism and environmental degradation. It is an attempt to turn the focus away from Medea's act of infanticide as an abhorrent act of murder and focus on it as a political gesture of the subjugated subject of imperialism against her oppressor. (Kekis, 2014: 14)

Siguiendo el análisis de Kekis, en la Medea de Müller (tomando además como parte de nuestra lectura de Medea los dos fragmentos anteriores) los hijos de Medea podrían ser producto de una violación, producida en el marco del sistema capitalista patriarcal de producción y procreación de sujetos funcionales al patriarcado heteronormativo y violento.

En *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* Medea sigue siendo la hechicera, la extranjera, la mujer-otra. Pero ese nivel del mito clásico se potencia y disemina en las voces de la escena, Medea se vuelve un cuerpo esclavo del patriarcado, una mujer asesinada y violentada, una mujer que es el cadáver-otro del régimen farmacopornográfico (Preciado, 2001). La hechicera en esta versión sigue vigente, pero llevada a un nuevo nivel y a un matiz que puede ser leído desde una crítica al capitalismo consumista, y en ese marco, al sistema patriarcal que esclaviza los cuerpos y las subjetividades de mujeres y sujetos-otros.

En el primer fragmento la voz es colectiva, no hay sujetos marcados en la escena y Medea es una voz que nos comunica desolación, en un ambiente en el que las referencias a la Segunda Guerra Mundial son evidentes. En el segundo fragmento, "Medea Material", la escena se convierte en un diálogo entre Medea, la nodriza y Jasón que simplemente sirve de puerta de entrada a una suerte de monólogo de Medea que es la parte medular de todo el texto de Müller. En esta "Medea Material" Medea desea morir y Jasón es un ser monstruoso que busca el exterminio de Medea, que quiere beber su sangre. Medea ya no es simplemente la asesina de su hermano, ya que todo el monólogo de Medea puede ser leído en clave feminista y desde una perspectiva que deconstruye el patriarcado heteronormativo. En esta "versión", Jasón "le debe" un hermano a Medea, Jasón es el varón violento que en su sed de poder acabó con la vida del hermano de Medea.

Respecto del yo que se construye en la escena del tríptico, se puede señalar las "indicaciones" finales: "Como en todo paisaje, el "yo" en esta parte del texto, es colectivo. La simultaneidad de las tres partes del texto, pueden ser representadas como se quiera. "Ya no hay un yo cerrado y pensado en función de un actor/personaje, aquí el yo se vuelve colectivo y todo lo que tenemos es la voz-Medea diseminada en un texto que nos habla de la esclavitud, la muerte y la violencia de

la sociedad capitalista. En el primer fragmento ya se evidencian ciertas "reversiones" del mito clásico, aquí Medea, "la conocedora de los venenos", parece lamentarse por la muerte de su hermano, despedazado en sus brazos.

Mito y anacronismo en *Medeamaterial*

Interesa señalar a continuación algunas particularidades sobre el texto de Müller. Debemos hacer la aclaración, tal vez obvia, de que no estamos ante la totalidad del hecho teatral, más tratándose de una obra de Heiner Müller, que es pensada en función de la escena y su adaptación a cada contexto socio-político, y que simplemente estamos analizando algunos fragmentos del texto funcionales a un análisis desde una perspectiva de género.

En la primera parte, *Verkommenes Ufer*, Müller mezcla el mito con la historia de Alemania al ubicar la acción en Straussberg. Esta parte se caracteriza por una superposición de imágenes. La sangre identifica tanto a los soldados nazis colgados por desertores con el cartel de "cobarde"⁸ como a la menstruación femenina ("Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut" ["Toallitas desgarradas la sangre"] (Müller, 2006: 3)).⁹ Se asocia a la mujer como víctima de la violencia y no sólo a la sangre de la menstruación sino al acto de dar a luz como producto de una violencia:

Das Erbrochene aus dem Sonntagsanzug Abflußrohre
Kinder ausstoßend in Schüben gegen den Anmarsch der Würmer
Schnaps ist billig
Die Kinder pissen in die leeren Flaschen
Traum von einem ungeheuren
Beischlaf in Chikago
Blutbeschmierte Weiber
In den Leichenhallen. (Müller, 2006: 3)¹⁰

La procreación también es parte de la violencia patriarcal. Más adelante en la discusión con Jasón Medea sostendrá justamente esto. La imagen que prevalece es la de la mujer reducida a canaleta del parto, a la procreación de la que no es dueña. En este contexto el infanticidio de Medea se vuelve un acto de empoderamiento de la mujer, un gesto de resistencia. Por otro lado, es importante destacar la simultaneidad con la que mezcla diferentes temporalidades. Esto no sólo obedece a una intención postmodernista de anacronismo, sino que la

⁸ Los desertores se oponían fuertemente a la guerra pero la historia oficial los asocia a la figura del traidor, del cobarde, del débil y, con ello, del todavía no humano.

⁹ Todas las traducciones de *Medeamaterial* son propias, aunque se han tomado de modelo las tres traducciones al español disponibles (Müller, 1989, 2003 y 2008).

¹⁰ "El vómito del traje dominguero Tuberías de desagüe / Empujando a golpes a los niños hacia el ataque de los gusanos / El aguardiente es barato / Los niños orinan en botellas vacías / Sueño de una monstruosa / Fornicación en Chicago / Mujeres manchadas de sangre / En la morgue".

simultaneidad espacio-temporal¹¹ tiende a cuestionar y poner en evidencia la crisis del sentido lineal y progresivo del tiempo histórico.

Asimismo, se hace alusión al uso de la sexualidad por parte de los medios de comunicación ("gelacktes Fleisch", carne maquillada, en referencia al pene) y al pene como un instrumento dañino ("STOSS MICH KOMM SÜSSER") contraponiendo violencia (Stoss mich) y cariño (Süsser). El pene hace daño, la penetración es vista como violencia. Como afirma Oróstica:

La obra de Müller [...] desarrolla el patrón de dominio y violencia también en un ámbito privado, presentando como parte de tal proceso el matrimonio entre Jasón y Medea. De esta manera, su relación se establece como aquella conexión dada mediante el yugo y el subyugo, donde el héroe, al igual como conquista tierras y objetos, instrumentaliza a Medea para llevar a cabo su empresa guerrera y satisfacer su sexualidad [...] De esta manera, la dominación violenta dada en el ambiente bélico, que contextualiza el mundo de ambos, se replica en relación sexual entre el hombre y la mujer, lo cual la lleva incluso a traicionar a su propio pueblo, a su familia y a asesinar a su hermano. (Oróstica, 2012: 27)

Estas imágenes del sometimiento femenino se superponen con la de los soldados nazis colgados de los postes de luz, y también con el mito de Medea, en relación, fundamentalmente, a la muerte de su hermano. Son cadáveres que no se pueden velar, son muertes no reconocidas, no heroicas, asesinatos que no pueden ser llorados porque están más allá de lo humano.

Una Medea des-organizada

En la segunda parte del tríptico, *Medeamaterial*, sí tenemos personajes asignados al texto. Medea dialoga primero con la Nodriza, luego con Jasón y finalmente tiene un largo soliloquio.

Medea concibe su cuerpo y su identidad como la negación de sí misma, porque está ligada al patrón matrimonial (Oróstica, 2012: 28). El cuerpo orgánico implica la dominación patriarcal. La respuesta de la Medea de Müller a esta dominación, podríamos pensar, está en un cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari, 1980), en el que los órganos ya dejan de tener su funcionalidad en relación con todo el organismo, en relación con una visión orgánica y de totalidad del cuerpo, que siempre es definida desde un sistema patriarcal de dominación.

El texto hace un recorrido por el "Yo" desdibujándolo, hasta llegar a desarmarlo completamente en la tercera parte. Esto se refuerza por el uso de recursos líricos

¹¹ Un caso muy claro es el de la indicación espacio-temporal de su obra *Quartett*, también de 1980, que indica "Época: Un salón, antes de la Revolución Francesa. Un búnker después de la tercera guerra mundial" (Müller, 2008: 33). Tal como analiza Bahun-Radunović (2008), esta simultaneidad, en el caso de *Hamletmaschine*, refuta la idea de progresión de la historia: "The play further refutes the progressivism of the Hegelian model through the simultaneous deployment of ancient, Shakespearean, and postmodern myths, as in the overlay of female incarnations: Elektra-Ophelia-UlrikeMeinhof-SusanAtkins" (Bahun-Radunović, 2008: 451).

como el encabalgamiento. Cuando Jasón, al ingresar a escena, le pregunta por qué habla así, por qué usa ese tono, Medea contesta "Ich" y en el verso siguiente completa la oración "Bin nicht erwünscht hier..." ["Yo / No soy bienvenida aquí"]. Asimismo, le dice a Jasón que su cuerpo ya no significa nada para él, pero el encabalgamiento resalta la idea de la significación del cuerpo y de su inteligibilidad ("Bedeutet dieser Leib" ["Significa este cuerpo"]), lo que contrasta con el tratamiento del cuerpo, que se niega, se reusa a la significación, porque ésta siempre va a ser patriarcal. Si Medea es una mujer, lo es en el marco de un sometimiento en el sistema patriarcal. De hecho, cuando Jasón le pregunta qué ha sido antes y ella contesta "Medea", la organización del texto en forma lírica, opone dos significantes: Weib y Medea:

JASON: Was warst du vor mir Weib
MEDEA: Medea. (Müller, 2006: 5-6)¹²

Asimismo, es importante resaltar que Medea, en su largo soliloquio, se autoproclama la esclava, la perra, la puta de Jasón: "Ich deine Hündin deine Hure ich" [Yo tu puta tu perra yo], sintagma que repite a modo de estribillo, y en donde, con el verbo "ser" presupuesto, se reafirma una identidad abyecta. En este contexto los hijos devienen sólo el símbolo de esa dominación, producto de la violencia sobre el cuerpo femenino:

Dein sind [deine Söhne] sie Was kann mein sein deiner Sklavin
Alles an mir dein Werkzeug alles aus mir
Für dich hab ich getötet und geboren
Ich deine Hündin deine Hure Ich. (Müller, 2006: 5-6)¹³

En este sentido, matar y dar a luz se equiparan, son ambos actos de la sujeción, el texto plantea la violencia de engendrar y de dar a luz. Lo que aparece es un cuerpo desorganizado y sin género:

Die Asche deiner Küsse auf den Lippen
Zwischen den Zähnen den Sand unsrer Jahre
Auf meiner Haut nur meinen eignen Schweiß. (Müller, 2006: 6)¹⁴

Pero también un cuerpo animal:

Wär ich das Tier geblieben das Ich war
Eh mich ein Mann zu seiner Frau gemacht hat
Medea die Barbarin jetzt verschmäht. (Müller, 2006: 9)¹⁵

Hay una línea, biopolítica, que divide lo humano de lo animal: la máquina antropológica de los modernos, la llama Giorgio Agamben: "Ella funciona –lo hemos visto– excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto

¹² "Jasón: ¿Qué eras antes de mí, mujer? / Medea: Medea".

¹³ "Son tuyos Qué podría ser mío siendo tu esclava / Todo en mí es tu instrumento todo lo que fue mío / Lo he matado y he dado a luz / Yo tu perra yo tu puta yo".

¹⁴ "La ceniza de tus besos en mis labios / entre los dientes la arena de nuestros años / sobre mi piel nada más que mi sudor / tu aliento el hedor de una cama ajena".

¹⁵ "Si yo hubiera seguido siendo el animal que fui / antes de que un hombre me convirtiera en mujer / Medea la bárbara ahora despreciada".

es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre: Homo alalus, o el hombre-simio." (Agamben, 2007: 75). En este sentido, y de acuerdo a conceptualizaciones del feminismo, la mujer es ese interior excluido o exterior incluido que permite recortar la humanidad, al "hombre", como lo masculino. Aquí se asocia la mujer a lo animal en ese sentido, como un interior que se excluye para poder definir el adentro.

Asimismo, el soliloquio de Medea termina con un grito en contra de la humanidad y una afirmación de que ya no tiene género, ya no es ni hombre ni mujer:

Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen
Und wohnen in der leeren Mitte Ich
Kein Weib kein Mann Was schreit ihr Schlimmer als Tod
Ist alt sein Küssen würdet ihr die Hand. (Müller, 2006: 9)¹⁶

Es importante también resaltar en esta parte la exhortación al público, pues comienza con una interpelación directa acusándolos de vestirse con las pieles de sus hijos muertos, de ser actores mentirosos y traidores. Luego, termina con una afirmación del yo y de la identidad de Medea (O ich bin klug ich bin Medea Ich [Oh soy sabia soy Medea Yo] (Müller, 2006: 9)) que inmediatamente después, al comienzo de la tercera parte, se va a deconstruir.

El Yo des-hecho de Medea

En la tercera parte, *Landschaft mit Argonauten*, se deshace el yo. Esta parte plantea un escenario ya no de despojo, como en la primera, sino de deshechos, casi postapocalíptico. Lo que tenemos en la tercera parte es ya un cuerpo desorganizado, un yo (el pronombre *Ich*) que ya no tiene sentido, no designa nada, porque ya no hay sujeto, se aviene a la desujeción como forma de resistencia. Así comienza *Landschaft mit Argonauten*:

Soll ich von mir reden Ich wer
Von wem ist die Rede wenn
Von mir die Rede geht Ich Wer ist das
Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell (Müller, 2006: 10)¹⁷

No se trata ya de adueñarse de un discurso, de poder tener una voz, porque el lenguaje que se puede hablar siempre va a ser el lenguaje del amo, en términos del feminismo. Es necesario deconstruir la idea de "mujer" porque ésta ha sido definida desde el patriarcado y es, por lo tanto, un rol en el sistema patriarcal de dominación.

¹⁶ "Quiero romper la humanidad en dos partes / y vivir en el vacío que queda en el medio Yo / ni mujer ni hombre por qué gritan peor que la muerte / en la vejez besaríais la mano"

¹⁷ "Debo hablar sobre mí Yo quien / De quién se habla cuando / se habla de mí Yo quién es eso/ bajo la lluvia de excrementos de pájaros"

El yo/*Ich* se asocia a la idea de lo monstruoso, del deshecho, de lo que expulsa el sistema, los desperdicios del sistema de consumo, el cuerpo es un deshecho más junto a latas de cerveza, a colillas de cigarrillos, a condones usados, etc.:

Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf
Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhöhle
Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst
Vor meinem Zufallsnamen (Müller, 2006: 10)¹⁸

Es interesante también pensar al "Yo" (*Ich*, pronunciado por Medea) en términos de Nietzsche. En *Also Sprach Zarathustra*, Nietzsche opone el Selbst (sí-mismo), al *Ich* (Yo), es decir al cuerpo, como multiplicidad de fuerzas, y la conciencia, como unificación, instancia identitaria (Nietzsche, 1997). Si el cuerpo es una multiplicidad de fuerzas, el Yo implica la unificación de esas fuerzas en una fuerza centrípeta que reorienta todo en el uno, implica unidad, síntesis. La fuerza de lo simbólico reorienta todo, lo vuelve visible, legible, inteligible. El *Ich* es apolíneo en términos de Nietzsche.

El cuerpo de Medea es un cuerpo precario, en más de un sentido, es mujer, es extranjera, está fuera de la ley.¹⁹ A este cuerpo no le queda opción más que revelarse ante la ley. Medea no es un sujeto, así como no es mujer (si ser mujer implica un lugar de sometimiento, pero que también es el Yo), es un cuerpo. En esta tercera parte, el texto cuyo enunciador no está identificado describe un escenario postapocalíptico y termina deshaciéndose completamente el yo/*Ich* que enuncia para convertirse en parte de ese escenario de posguerra, de destrucción, en donde Dios es un avión de guerra que bombardea y destruye, en donde la realidad es lo que se ve por televisión, es una gaseosa, una lata de cerveza, en donde el teatro es la realidad. El personaje muere en escena pero ya no es un personaje, es un paisaje, que se destruye. Ese yo/*Ich*, ya en la tercera parte, se deshizo en el escenario, ya carece de significado, ya no es, si ser equivale a estar sometido a un sistema de dominación que es el verdadero motor de la historia.

Una lectura feminista del monólogo de Medea nos ubica en el centro del sistema patriarcal y visibiliza la sumisión de la mujer-esposa-procreadora. El monólogo ataca directamente la familia capitalista como construcción de la sumisión de la mujer en el patriarcado: "El vestido de boda de la bárbara mi regalo de boda/ Empapado con el sudor de mi sumisión" (Müller, 1989 [1982], 104).

Medea, en nuestra lectura torcida y feminista, deviene un grito de denuncia ante la violencia "silenciosa" del exterminio y la violación colectiva, de la guerra y el hambre que destruye a los sujetos-otro, a los "esclavos" del patriarcado capitalista y la familia "normal". En ese sentido, la familia es la estructura que el monólogo de Medea denuncia como disciplinadora y esclavizadora de la identidad mujer; en esa misma línea, el matrimonio es el contrato del patriarcado que convierte a

¹⁸ "Yo deshecho de hombre Yo deshecho / de mujer tópico sobre tópico yo infierno de sueños / que lleva mi nombre casualmente"

¹⁹ Sobre este aspecto en particular, véase Kekis (2009).

Medea en un cuerpo violentado y esclavo del hombre, representado en la figura de Jasón. El tríptico cierra con el regreso a la voz colectiva diseminada en la escena, con el "Paisaje con argonautas" donde lo único que queda es violencia, guerra y destrucción.

Consideraciones finales

Heiner Müller es un continuador de Brecht, pero está marcado por otra época y otro contexto, ya no cree en utopías ni en ideologías, sino que las critica, escribe en los umbrales del fin de la historia, sobre todo en la última época.²⁰ De lo que se trata es de hacer salir al espectador de su estado de embotamiento para que pueda cuestionarse todas sus certezas, incluidas las ideologías, la fe en el progreso de la humanidad, la subjetividad, la razón, etc. Si Brecht pretendía el distanciamiento del público espectador para hacerlos reflexionar, los procedimientos de Heiner Müller, aunque en muchos aspectos deudores de Brecht, no van a tener el mismo propósito (Grumann Stölter, 2011).

Medea es una de las referencias míticas retomadas por el feminismo de los años sesenta y setenta para repensar el lugar de la mujer en la historia y cómo se invisibilizó, ocultó y exterminó su visión y su posibilidad de emitir voz propia. En ese sentido, el mito de Medea funciona como catalizador de muchas tensiones asociadas a la dominación patriarcal y el lugar de la mujer en la cultura occidental, de ahí el potencial que tiene para que un texto como el de Heiner Müller lo recupere y sea leído como una visión alterna y disidente, influenciada por el feminismo, de la Medea clásica. Porque si en el mito Medea se construye como la imagen de la mujer otra, la extranjera, la hechicera, en la recuperación feminista del mito Medea se convierte en la voz silenciada de las mujeres que rompen con el sistema normativo e intentan destruir la dominación patriarcal. En ese marco, la obra de Müller puede ser analizada como un posicionamiento en torno al concepto de patriarcado y al funcionamiento de la maquinaria capitalista como disciplinadora del sexo-género y el lugar de la mujer en la sociedad. No es casual que otros escritores en la misma época estén recurriendo a la voz de las mujeres silenciadas o construidas como hechiceras, brujas y demonios por la tradición patriarcal. Algo que podemos pensar en otros personajes clásicos como Cassandra (recordemos el texto de la misma época de Christa Wolf) o Lisístrata, otro personaje de la antigüedad clásica que es recuperado por el feminismo alemán de los años setenta y ochenta y es objeto de "reversiones" que la colocan como parte de una gran genealogía oculta por la historia patriarcal y heteronormativa.

En efecto, el feminismo de la época influye en Müller en el sentido de considerar que la historia occidental de lo humano es la historia del hombre, con la exclusión de la mujer. Así también, el cuerpo humano ha sido definido desde esta perspectiva excluyente. Como afirma Jorge Prado Zavala:

²⁰ Fin de la historia, también, en el sentido de caída y fracaso de los dos regímenes comunista y capitalista.

Podemos hablar de la historia universal como de un organismo vivo, es decir, un cuerpo organizado (un cuerpo con órganos en el sentido de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*), cuyos elementos constitutivos (los discursos oficiales, las leyes, las instituciones), en la era de la posmodernidad, son objeto de sospecha (al igual que todo lo que anteriormente se reconocía como verdades incuestionables). (Prado Zavala, 2003: 195)

Con Heiner Müller podemos decir que hay una deconstrucción del teatro dramático, de la obra teatral. Y esta desrealización del teatro también se asocia con un cuestionamiento a la historia. Toda la historia del mundo está cuestionada en tanto historia del hombre. (Prado Zavala, 2003). En este sentido, en sus obras des-organiza el cuerpo de la maquinaria teatral y de la historia, para también proponer la desorganización del cuerpo humano –habría que decir posthumano– como modo de resistencia. Como las máquinas deseantes en *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari), Müller critica el sentido de ordenamiento de la materia social (Prado Zavala, 2003), pues en definitiva la historia la escriben/enuncian quienes ostentan el poder y esos siempre son, en primer lugar, los que ocupan el lugar de varones en el régimen patriarcal.

En este artículo nos interesó leer las apariciones de Medea en la obra del dramaturgo alemán como parte de una tensión, una incomodidad, producto de la influencia de la lucha feminista como un eslabón más en la visibilización de una genealogía silenciada y que habla de una tradición en la que el exterminio y la esclavitud era el lugar destinado a las mujeres en tanto sujetos-otros. Desde esa perspectiva, es posible señalar que la materialidad de la pentalogía Medea de Müller se construye desde una visión que podría recuperar, en una lectura torcida y feminista, una mirada cercenada de la tradición que reescribe el cuerpo de Medea desde un lugar que puede ser leído como visibilización y denuncia del sometimiento de la mujer en el patriarcado.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2007). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. de F. Costa y E. Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Bahun-Radunović, S. (2008). "History in Postmodern Theater: Heiner Müller, Caryl Churchill, and Suzan-Lori Parks". En *Comparative Literature Studies*, vol. 45, núm. 4, pp. 446-470.
- » Barner, W. et al. (1994). „Die Schrecken der sozialistischen Verwandlung: Heiner Müller". En *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, pp. 567-573. Múnich, C. H. Beck.
- » Cornago, Ó. (2005). "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". En Dubatti, J. (comp.), *Escritos sobre teatro I*. Buenos Aires, Nueva Generación.
- » Deleuze, G. y F. Guattari (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de J. Vázquez Pérez. Valencia, Pre-textos.
- » Dudley, J. (1992). "Being and Non-Being: The Other and Heterotopia in *Hamletmachine*". En *Modern Drama*, vol. 35, núm. 4, pp. 562-570.
- » Fernández Bueno, M. (2009). "El recurso a motivos mitológicos en el teatro de la RDA". En *Revista de filología alemana*, vol. 17, pp. 127-139.
- » Fore, Devin (2010). "Between Athlos and Arbeit: Myth, Labor, and Cement". En *New German Critique* 110, vol. 37, núm. 2, pp. 125-152.
- » Furness, R. y M. Humble (1997). *A Companion to Twentieth-Century German Literature*. Nueva York, Routledge.
- » Grumann Stölter, A. (2011). "Efectos estéticos y el gesto teatral. Bertolt Brecht y las huellas postdramáticas en Heiner Müller". En *Repertório*, Salvador, núm. 17, pp. 11-22.
- » Huller, E. (2016). *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Köln, Böhlau Verlag.
- » Jablkowska, J. (2014). "'Antique' dramas by Heiner Müller. Adaptation of myths or a new dramatic aesthetics". En *Collectanea Philologica XVII*, pp. 137-148.
- » Kekis, O. (2009). *Medea Adapted: The Subaltern Barbarian Speaks*. Tesis de Master. University of Birmingham.
- » Lehmann, H.T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren.
- » Lüdde, M. E. (1993). *Die Rezeption, Interpretation und Transformation biblischer Motive und Mythen in der DDR-Literatur und ihre Bedeutung für die Theologie*. Berlín, Nueva York, De Gruyter.
- » Müller, H. (2008). "Medeamaterial". Trad de C. Baricco. En *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medeamaterial*, pp. 63-80. Buenos Aires, Losada.
- » Müller, H. (2006). *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Berlín, Henschel Schauspiel Theaterverlag.
- » Müller, H. (2003). "Ribera despojada / Medea Material / Paisaje con Argonautas de Heiner Müller". Trad. de S. Madariaga. En *Lethé. Dies Irae, Dies Illa*. <<http://21091976.blogspot.com.ar/>> [Consulta: 31 de mayo de 2020].
- » Müller, H. (2001). *Werke 4: Die Stücke 2*. Frankfurt a. M., Suhrkamp

- » Müller, H. (1991). *Cemento*. Trad. de P. Galarza. En *Cemento. La batalla. Camino de Wolokolamsk*, pp. 11-119. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- » Müller, H. (1990). *Teatro escogido*. Trad. de J. Riechmann. Madrid, Primer Acto.
- » Müller, H. (1989). "Heiner Müller, *Ribera Despojada Medea Material Paisaje con Argonautas*". Trad. de B. Aschwanden y G. Heras. En *Primer Acto*, núm. 226, pp. 99-107.
- » Müller, H. (1975). *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. Berlín, Rotbuch.
- » Nietzsche, F. (1997). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Madrid, Alianza.
- » Oróstica, C. (2012). *El 'mito' como desmantelamiento de la 'crisis' del proceso histórico en Orilla abandonada Medeamaterial Paisaje con argonautas de Heiner Müller*. Tesis de grado. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- » Prado Zavala, J. (2003). "La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia". En *Acta poética*, vol. 24, núm. 1, pp. 185-203.
- » Riechmann, J. (1990). "Heiner Müller: teatro contra la barbarie". En H. Müller, *Teatro escogido I*, Madrid, Primer acto.
- » Romanska, M. (2007). "Opheliemachine: Gender, Ethics and representation in Heiner Müller's *Hamletmachine*". En D. Friedman (ed.), *The cultural politics of Heiner Müller*, pp. 61-86. Newcastle, Cambridge Scholars Pub.
- » Sánchez, J. A. (1997). "Modelos y figuras de la época de la resistencia". En *Quimera*, núm. 156 (marzo), pp. 37-44.
- » Schulz, G. (1980). *Heiner Müller*. Stuttgart, Metzler.
- » Veloza Martínez, V. (2011). "Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación". En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, núm. 6, pp. 35-54.
- » Weber, C. (2005). "Heiner Müller's *Lysistrata Experiment*". En *A Journal of Performance and Art*, vol. 27, núm. 1, pp. 117-124.