



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**El “mito” como desmantelamiento de la “crisis” del proceso histórico
en ORILLA ABANDONADA MEDEAMATERIAL PAISAJE CON
ARGONAUTAS de Heiner Müller.**

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

Camila Oróstica

Profesora Guía:

Brenda López

2012

INDICE

	Página
INTRODUCCION	3
CAPITULO I	
TEATRO COMO CRISIS: UNA “VIVENCIA” DE LA REALIDAD	6
CAPITULO II	
HISTORIA, MITO E ILUSTRACIÓN	13
CAPITULO III	
EL ARGUMENTO Y LA FIGURA DE MEDEA EN LA PERMANENTE “CRISIS” DE LA HISTORIA	17
i. Orilla abandonada	21
ii. Medea	24
1. Reelaboración	24
a. Relación de dominio sexual entre Jasón y Medea	27
b. Empresa de dominación de la Cólquide	27
c. Caracterización de Medea y su reacción	28
iii. Viaje	30
CONCLUSIONES	35
BIBLIOGRAFIA	39

INTRODUCCION

La Antigüedad grecorromana ha heredado a la literatura universal una serie de personajes y argumentos míticos presentes hasta el día de hoy en los escritos literarios. La permanencia en el tiempo de estos elementos se debe a las reelaboraciones¹ hechas por variados autores a través de la historia, quienes les han otorgado nuevas y distintas significaciones, utilizándolos como referentes y presupuesto de sus textos.

Entre estas figuras y argumentos míticos se encuentra Medea y la historia que le rodea, elementos de la tradición legendaria griega cuya reescritura comienza desde los tiempos helénicos. Uno de los autores que se encarga de reelaborarlos es Eurípides (480 – 406 a. c.), quién rescata desde el mito el argumento y la figura de la heroína para desarrollar una obra con características propias. Cualidades que, a través del tiempo, innumerables autores han rescatado en sus escritos al utilizar como hipotexto la obra de este autor griego.

En la actualidad, uno de los tantos creadores dramáticos que toma como presupuesto la “Medea” de Eurípides para el desarrollo de su texto, es el dramaturgo alemán Heiner Müller (1929-1995), quién como autor comprometido con los ideales sociales, inmiscuye en su reelaboración concepciones políticas propias. De esta manera, en su trilogía “ORILLA ABANDONADA MEDEAMATERIAL PAISAJE CON ARGONAUTAS” (1982) reelabora el argumento y la figura de Medea en función de su visión política, otorgándoles cualidades y funciones innovadoras a los elementos míticos.

1 Para entender esta relación entre la obra del pasado y su reelaboración ocuparemos los conceptos y postulaciones designadas por Genette bajo la noción de “hipertextualidad”, donde un texto B, llamado “hipertexto”, se presenta en relación a un texto A, designado “hipotexto”, reformulándolo, pero no como simple comentario o cita, sino que como transformación; el “hipertexto” es absolutamente dependiente del “hipotexto”, sin éste no existiría el cambio y la actualización que, conforme a su época, le otorga el lector-creador. Véase en: Genette, Gérard, Palimpsestos, la literatura en segundo grado. Edit. Taurus. 10 p.

El objetivo de este trabajo se basa en revelar la función adquirida por el argumento y la figura de Medea que se despliega en la reelaboración hecha por Heiner Müller, analizando los recursos dramáticos en cuanto a su relación con las nociones teatrales y las concepciones filosóficas desprendidas de las tres partes del texto.

Para lo cual, resulta necesario considerar la trilogía del autor a partir de su concepción acerca de la disciplina teatral, cuyo entendimiento se presenta relacionado de la realidad construida y vivida por el hombre. Idea que desarrollaremos mediante la explicación de su visión del “Teatro como crisis”, abordada a través de una serie de postulados que hemos recopilado, debido a la falta de una poética escrita por el propio autor.

Ahora bien, Müller concibe una determinada visión de la realidad que no remite sólo al presente contemporáneo, sino que también al devenir histórico. Por lo tanto, para abarcar el argumento y la figura de Medea será necesario explicar la visión de la Historia que subyace en el texto, y que se relaciona con los postulados de Adorno y Horkheimer en su libro “La dialéctica de la Ilustración” acerca del mito y lo Historia.

En este sentido, el fin de la propuesta de lectura que presentaremos se enfocará en la profundización de la visión y la función que el autor le otorga a los elementos que remiten al mito, es decir, al argumento y la figura de Medea, puestos en relación con su determinada forma de ver el drama, con su comprensión de la realidad y con el transcurso del hombre a lo largo de la Historia. Lo que revelaría el proceso histórico no como un progreso lineal, sino como repetición incesante de un modelo de dominación.

CAPITULO UNO: Teatro como crisis: una “vivencia” de la realidad

El dramaturgo alemán, Heiner Müller (1929-1995), nos propone un teatro principalmente ligado a los ideales sociales y al pensamiento filosófico de carácter marxista, es decir, un teatro comprometido con lo histórico y lo político. Para el autor el teatro debe registrar la relación del individuo con la sociedad y la sociedad con el individuo, pues tanto el hombre como la sociedad se van modificando mutuamente, en el curso de los acontecimientos históricos². Es esa una cualidad básica de su obra, que mantiene a lo largo del tiempo, desde sus comienzos en la disciplina, en los años cincuenta, hasta el final de sus días como autor dramático.

Por lo tanto, el contexto socio-político fue de gran influencia para la creación de su trabajo, siendo el devenir de Alemania, desde el régimen Nacional Socialista (1933-45), pasando por la consolidación de la República Democrática Alemana o RDA (1949-89) hasta su caída, elementos definitorios de su posición respecto a la política y al teatro. De esta manera, la infancia marcada por la guerra, el dominio nazi y la detención del padre, funcionario del Partido Social Demócrata de Alemania³, inciden en su oficio como escritor, carrera que se desarrolló en Berlín oriental (RDA) luego de la formación de la República Socialista (Cristian Ramírez Venegas, 2002). Allí escribió todas sus obras teatrales, las cuales fueron asumiendo distintas características temáticas y formales en la medida que fue cambiando su visión del gobierno político. A partir de esas transformaciones, para Riechmann (1990) son cinco etapas por la que pasa su obra: “las primeras se relacionan con la producción, los trabajadores y su ámbito laboral, con los inicios del Estado obrero y campesino, y reflexionan en torno a la relación entre individuos e historia, pudiéndose describir la posición del autor frente a éstas como de ilustración socialista y de relativo optimismo” (Riechmann 1990 citado

2 Esta cualidad la hereda de Brecht, lo que revisaremos más adelante. O véase también en DESUCHE, JAQUES (1969)

3 Müller trata sobre aquella “experiencia traumática” en su texto llamado “El Padre”. Véase en Cristian Ramírez Venegas (2002)

en Cristian Ramírez Venegas, 2002 p. 12); le siguen las obras que elaboran mitos grecorromanos y “tratan sobre la revolución, la violencia social, la relación entre los sexos y la emancipación femenina” (Ibíd, p. 13); las terceras nuevamente tocan el tema de “los problemas derivados del nacimiento de la sociedad socialista” (Ibíd), a propósito de que “Erich Honecker asume el gobierno” (Ibíd); en el cuarto grupo “se explora la relación entre el intelectual y el poder, exacerbándose gritos de angustia y de subjetividad desgarrada” (Ibíd); en el quinto grupo se aborda “la fracasada revolución proletaria alemana de 1918” (Ibíd), “reapareciendo el tema de la relación entre sexos y la tragedia proletaria” (Ibíd).

Los temas señalados en estas cinco etapas nos permiten distinguir los diversos cambios que presentan las obras dramáticas de Heiner Müller. En un principio el teatro del autor se hace partícipe de las concepciones estéticas de la RDA a través de la presentación de “(...)ciertos intereses sociales, vinculados a la construcción de un Estado y una sociedad alemana, donde se destacan las responsabilidades del individuo frente al bien común, y se subraya que la constitución de dicho colectivo está en directa relación con el rol protagónico de los sujetos ante este proyecto, por lo cual el primer paso, para llevar a cabo esta concreción, pasa, necesariamente, por la toma de conciencia, tanto sobre la realidad del mundo inmediato, como de la influencia que cada individuo puede ejercer dentro de esta entidad mayor” (Cristian Ramírez Venegas, 2002, p. 14). En compañía de esta creación de conciencia pública, Müller va haciendo críticas a las irregularidades que la tarea de reconstrucción podía tener, revelando la dificultad de construir el Estado socialista en un contexto que había heredado el dominio, la violencia y la corrupción de un régimen pasado, y que sufría las consecuencias de un largo periodo bélico. El orden social de la RDA pretendía levantarse ante “un pueblo atrapado por la corrupción, la burocracia y la censura, estigmas heredados por doce años de totalitarismo nacionalista, un partido comunista estalinizado y arrasado por el régimen Nazi, y una situación internacional marcada por la guerra fría y una competencia destructiva entre bloques militares” (Ibíd, p. 13), hechos que no se podían pasar por alto si se quería llevar a cabo el Estado deseado.

Sin embargo, en la medida que transcurre el gobierno socialista de la RDA, las herencias del pasado se hicieron cada vez más presentes, sumando a esto errores de base y la incapacidad de llevar a cabo el gobierno del proletariado, ya que el supuesto mandato de la clase trabajadora se había convertido en el régimen del partido (la PSUA o Partido Socialista Unificado de Alemania⁴). El autor, al ver cada vez más lejana la posibilidad de una sociedad socialista en su actualidad estatal, radicaliza sus críticas, llegando al punto de perder la confianza en el régimen. Para él, las facultades revolucionarias ya no se podían ejecutar siguiendo los mecanismos que el Estado imponía a los artistas, por lo tanto, sus obras pierden el “relativo optimismo” del inicio de su producción e ilustrador a la clase trabajadora. Estas rupturas y críticas causan, primero, la censura de sus obras, y luego, su expulsión de la “Unión de Escritores y Artistas de la RDA”. A pesar de esto, el autor no abandona país, como otros artistas que también se habían decepcionado del Estado socialista.

El teatro de Bertolt Brecht incide de manera importante en la creación de su obra, el cual fue uno de los más influyentes del siglo veinte, contemporáneo de su infancia, y cuya influencia él mismo reconoció: “(...) presupongo siempre a Brecht... uno a veces ni sabe ya todo lo que ha tomado de Brecht” (Müller, Heiner 1996, p. 151). Heiner Müller recibe de su antecesor un modelo creativo determinante para el inicio de su carrera, ya que Brecht concibe el teatro como representación política y social, cuya finalidad es la crítica y la creación de conciencia acerca de la realidad en el espectador (Cristian Ramírez Venegas, 2002). De Brecht, Müller retoma la facultad representativa del teatro frente a la realidad y la importancia del espectador, en la medida que la obra generaría cierta “movilización” y un aprendizaje político respecto a la realidad. Ahora bien, el “modo” de generar aquel aprendizaje en el espectador distancia la dramaturgia de los autores, hecho que puede explicarse debido a sus vivencias en periodos históricos distintos, y por ende, a la formación de individuos diferentes: en el tiempo de Brecht, la sociedad alemana (la clase trabajadora) estaba siendo encaminada hacia la revolución y el Estado del proletariado con cierto optimismo, si bien la Primera Guerra Mundial

4 Del alemán *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*.

imponía dificultades socioeconómicas, ésta también alimentaba los aires de cambio que necesitaba la Alemania de entonces; en el tiempo de Müller, en cambio, el gobierno de la clase trabajadora se había instaurado, pero sin haberse encargado y resuelto una serie de traumas producto de dos guerras mundiales, la violencia del régimen nazi, los horrores del holocausto y la presente guerra fría, con el paso del tiempo, por lo tanto, para Müller se hizo evidente la conversión del Estado socialista en un régimen de explotación instaurado por la clase dominante, que era el partido.

Para Brecht en su contexto, el espectador era un sujeto capaz y pensante, tenía la facultad de generar un raciocinio, de hacerse preguntas y de reconocer el estado de las cosas, cualidades dadas mediante el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt* o *V-effekt*), otorgado por su “teatro épico”, que a través de la disposición de los elementos teatrales (tema, argumento, personajes, escena, música, espectáculo) causaba un doble efecto: primero un “extrañamiento”⁵ y luego un “distanciamiento”, es decir, un descolocamiento o especie de asombro, permitiéndole al espectador tomar una perspectiva crítica y ver con una “nueva luz” la representación. Para Heiner Müller, en cambio, la sociedad estaba viviendo un periodo, en que el impacto de la guerra y las catástrofes indicadas anteriormente, habían dejado al ser humano en un estado de *shock*, impidiéndole apreciar racionalmente la obra teatral, cualidad que debía provocar el teatro de Brecht, como vimos. El mismo autor se encargaba de señalar, entonces, que “con esa dramaturgia ya no se podía escribir adecuadamente lo que ha sucedido en la RDA, o en Alemania, después de 1945” (Müller, Heiner 1996, p. 151), ya que el individuo se había transformado en una especie de *zombie* incapaz de establecer relaciones entre lo representado y su realidad. Para Müller, esta inadecuación entre el hombre y la realidad se debía a una crisis del humano, relacionada con los postulados de Walter Benjamin acerca de la “crisis de la experiencia” (Müller, Heiner, 1995), los cuales señalaban cierta “extinción” de la experiencia en la sociedad, debido a una “presión enorme” otorgada por el mundo moderno, como la constatación de grandes

5 Término con antecedentes en la escuela formalista rusa, pues es Shlovsky quien instaura en la obra estética la técnica del *ostranenie*, que buscaba desautomatizar y desalienar la percepción.

guerras, dominio, explotación, muerte, que llevaba al ser humano a quedar enmudecido y sin ninguna experiencia comunicable. La gente volvía sin palabras de los campos de batalla, ya que bajo las preguntas de los otros acerca de las situaciones vividas, hechos comunicados fluidamente en otros tiempos, ya nada podían responder. (Yermany, Alejandra, 2011)

El efecto que el teatro de Müller busca generar sobre el espectador, a través de una forma nueva y original, se aleja de los postulados de Brecht, pero se acerca al teatro de Artaud. El dramaturgo francés señala en “El teatro y su doble” (1938), manifiesto donde se encarga de presentar sus principales concepciones teatrales y la existencia de una relación primordial entre el teatro y la vida, cuya correspondencia el mismo se encarga de explicar: “Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu. La vida es consumirse en preguntas. No concibo las obras separada de la vida. No amo la creación separada. No concibo tampoco el espíritu separado de sí mismo” (A, Artaud citado en Rodríguez, José, 1981 p. 34). El teatro tendría, entonces, la capacidad de experimentarse como la vida, ya que al ser tanto el hombre y éste “creación”, ambos darían cuenta de un mismo estado espiritual. Ahora, el hombre se presenta normalmente desconectado de su espiritualidad, siendo el teatro, a través de una huella o marca dejada en el espectador, mediante la sorpresa y las impresiones otorgadas por situaciones impactantes e inesperadas, la disciplina que lo logra nuevamente conectar con ella, puesto que estas huellas apelarían directamente a la “conciencia espiritual del hombre” (Cristian Ramírez Venegas, 2002, p. 23). En relación a esto, Müller nos propone la realización de un “efecto vivencial” en el espectador, alejándose claramente del efecto brechtiano, y enlazándose a lo dicho por Artaud acerca del teatro. De esta manera, tal efecto se daría mediante una facultad propia del espectáculo teatral, la capacidad de realizar “cosas en vivo”, característica que Artaud le otorga al teatro cuando dice: “el verdadero teatro es móvil y se vale de instrumentos vivos (...) el actor no hace dos veces el mismo gesto” (Artaud, Antonin, 2002), siendo cada función totalmente diferente a la anterior, aunque se trate de la misma obra, la misma puesta en escena, los mismos actores y los mismos

espectadores (Müller, Heiner, 1995), igualando la escena a la vida. De esta manera, para Müller había que “implicar” u “hacer partícipe al público” (Müller, Heiner, 1996) de la función, a través de la experienciación de un “acto real”, cualidad propia del teatro, que permite, tanto al actor como al espectador, vivenciar físicamente los hechos como parte de la realidad. La participación en un “acto real”, entonces, permitirá al espectador vivenciar acontecimientos que no puede, no quiere o principalmente le da “terror”, como dice él, integrar como parte de su realidad. Acerca de esto el autor señala: «...Aquello sobre lo que puede existir consenso en el teatro, pese a todas las diferencias en el público (...) es el terror, es decir, el miedo a la transformación. La transformación última es la muerte (...) El elemento básico del teatro es la transformación, entonces el teatro siempre tiene que ver con la muerte y es un exorcismo, si es que es bueno. Eso es lo que la gente no obtiene de la televisión ni tampoco del cine (...) Justo ahí radica la posibilidad que tiene el teatro, en el no poder ignorar algo así...» (Müller, Heiner, 1995). De esta manera, vivenciar el terror a la transformación mediante la transformación última, que sería la muerte, como la experiencia más extrema de la vida, permite una especie de “exorcismo” en el espectador, es decir, una expulsión de aquel estado de *shock* en el que se encuentra. Una mención ilustradora de la función propia del teatro, frente a la “crisis experiencial”, aquel estado de *shock* del ser humano, es la que el autor denomina “parábola del sapo cocinado”, de la que dice:

« (...) si uno lanza a un sapo al agua caliente, éste intenta salir de ahí lo más rápido posible. Pero si uno pone a un sapo en agua tibia y aumenta poco a poco la temperatura, se cocina feliz hasta que se muere; deja que lo cocinen con una enorme sensación de bienestar y no lo nota. No se da cuenta (...) » (Ibíd).

La función del teatro radicaría en impedir que el “sapo” se cocine enajenadamente en aquel contexto en crisis, implicando al espectador, mediante la participación en un “acto real”, que iguala el teatro a la vida, como dijimos, donde la vivencia extrema de la

muerte u derivados, acompañada del miedo, que es sumamente pedagógico, señala el autor, llevaría a la movilización y el despertar del espectador.

Por lo tanto, podemos señalar que Müller propone una idea nueva y original del teatro como representación y drama, donde entiende su concepción teatral, que bautiza “crisis del teatro” como un astillamiento dado en la totalidad de la disciplina: por ejemplo, a nivel temático implicaría el tratamiento de la degradación y la violencia; argumentativo, el tratamiento de las contradicciones; a nivel discursivo, la utilización de un discurso de voces múltiples y poéticas; y a nivel formal, la utilización del “fragmento sintético”, la carencia de reglas sintácticas gramaticales en el discurso, las yuxtaposiciones de imágenes, entre otras. El teatro de Müller, entonces, nace a partir de la crisis de la realidad, funciona como la crisis de la realidad y provoca la crisis en el espectador, sólo de esta manera la obra logra ser eficaz políticamente, capacidad que radica en la facultad de generar un cambio, lo que para Müller, como dice con sus propias palabras, significa revolución: «si en veinte años perece el mundo porque no se ha abolido el capitalismo, no me gustaría ser culpable de ello» (Müller, Heiner 1996, p.165) (...) «lo único que puede una obra de arte suscitar es ansia de otro estado de mundo. Y tal ansia es revolucionaria» (Ibíd).

CAPITULO DOS: Historia, mito e Ilustración

Con motivo de esclarecer la función del argumento y la figura de Medea presentada en el texto de Müller, es necesario establecer la visión de estos elementos míticos a partir de los preceptos que Adorno y Horkheimer⁶ conciben en su obra *La dialéctica de la Ilustración* (1947) bajo la noción de “mito”.

Para entender la concepción de “mito” presentada por los autores debemos mencionar la manera cómo el pensamiento occidental ha comprendido la Historia. Esta es concebida, a partir de la Modernidad, como un proceso continuo, una linealidad progresiva, en cuyo transcurso la humanidad ha pasado supuestamente por dos etapas distintas y contrarias: el tiempo del mito y el tiempo de la Ilustración.

La diferencia entre estos dos periodos se puede entender mediante la manera en que el hombre se relaciona con la religión. En el tiempo del mito el ser humano pasó de vincularse con fenómenos naturales, a tratar con espíritus asociados a éstos, que luego, dejaron su sitio en los bosques o en los ríos para ubicarse en el cielo. Este periodo estuvo determinado por el orden de la superstición, la fantasía, el animismo y lo subjetivo, siendo los dioses (Antigüedad) o dios (Edad Media) el que dominaba y sometía al hombre a su voluntad. En cambio, en el tiempo de la Ilustración, también llamada “modernidad”, ocurre lo contrario, es el hombre quien domina la naturaleza (por tanto a dios), volviéndose ésta un instrumento con el cual el individuo se vincula en la medida que puede manipularla enajenadamente. Esta visión se vincula con la noción de individuo propuesta por la ilustración⁷, que preponía al hombre como sujeto responsable y dueño de su propia historia, derrocando su pasado mediante el saber, la

6 Autores representantes de la llamada “Teoría Crítica”, corriente filosófica originada en la escuela de Frankfurt.

7 La noción de individuo está basada en los pensamientos de Kant acerca del hombre como sujeto racional.

razón y el método científico objetivo. Por lo tanto, el tiempo de la Ilustración se caracteriza por la preponderancia de tres ideas: la primacía del sujeto, la importancia de la razón, y la confianza en el progreso.

Esta visión de la Historia concebida como linealidad progresiva, dada mediante la superación de la racionalidad sobre el tiempo mítico, es una noción cuestionada por Adorno y Horkheimer, quienes postulan la existencia de una secreta complicidad entre el mito e Ilustración, donde: «Ya el mito es Ilustración y la Ilustración se torna mitología» (Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, 1994, p. 10) .

Desde su perspectiva, en el tiempo mítico encontramos características propias de la racionalidad, ya que sus mecanismos se despliegan tempranamente en la Historia, siendo incluso la base fundamental de la producción de los mitos. Esto debido a que la voluntad de ellos era nombrar, señalar el origen, explicar y, por lo tanto, fijar, acción dada en la medida que se desarrollaban como un ritual explicador e incuestionable del acontecer (Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, 1994, p. 24), presentándose ya no sólo como un relato, sino que como una doctrina que daba cuenta del poder y del dominio. Entonces, el mito vendría a poner en marcha el proceso de la Ilustración, el cual, sin embargo, piensa acabar con él al suprimir toda su manera de concebir al mundo, los dioses y el hombre, denominándolo mero animismo. Para Adorno y Horkmeimer la pretensión de la verdad científica por medio de la comprobación empírico ha aplastado la antigua creencia mítica para instaurar su nueva verdad.

Ahora bien, el tiempo de la Ilustración, a pesar de sus intenciones, no se aleja del tiempo mítico, señalan los autores, ya que su supuesta “verdad”, se funde a la base mítica de la creencia (subjetiva). La época moderna no habría podido superar el tiempo del mito como pretendía, aquella sólo habría sido una fantasía de progreso que nunca se llevó a cabo y que sigue replicando los mismos mecanismos del pasado.

Esto, lo explican a través de interpretación que hacen de “La Odisea”, relato homérico donde el protagonista acude a la “Guerra de Troya” como respuesta al llamado primordial del mito, ya que en ella, mediante la lucha colectiva, los héroes se realizaban en función y al servicio de la comunidad. No obstante, Odiseo, al percibirse como instrumento de dominio de los dioses, decide emanciparse de las potencias míticas y volver a Ítaca con el propósito de buscar un destino individual. De esta manera, la concepción de Historia, como fenómeno determinado por el hombre, en cuanto movimiento de superación de la Ilustración sobre el tiempo del mito, se refleja en Odiseo; el héroe al alejarse de la colectividad para buscarse a sí mismo y su propia autonomía estaría revelando el paso del humano desde el tiempo del mito a la Ilustración.

Sin embargo, este paso a la Ilustración, se presenta como “arma de doble filo”, señalan los autores, ya que el viaje a Ítaca del héroe no se lleva a cabo sólo por el alejamiento al llamado del mito. En cada aventura de Odiseo éste se vuelve a presentar, siendo el camino de regreso a su ciudad, el movimiento que emprende el sí mismo por el mundo mítico secularizado. En este viaje, el héroe pone la naturaleza a su disposición mediante el uso de la razón, en la medida que lucha frente a la adversidad mítica, dominándola y, al caer en la utilización del dominio se asimila a las fuerzas de las que escapó llevando a cabo el mismo mecanismo que realizaron los seres que quisieron acabar con él: la violencia y la destrucción. Horkheimer, en la “Crítica de la razón instrumental” señala: “La enfermedad de la razón radica en su propio origen, en el afán del hombre de dominar la naturaleza” (M. Horkheimer, 1973, p. 184). La Ilustración, en su impulso emancipador y condenante de toda conducta ligada al mito, nos propone la explicación global del mundo mediante el conocimiento y la razón científica, propuesta que se vuelve contra la razón misma al presentarse como un mecanismo ligado al positivismo y, por lo tanto, al dominio, trayendo consigo una actitud violenta y de subyugo hacia al medio, al establecerlo como objeto maleable y de libre disposición, mediante el sometimiento de toda la realidad bajo sus preceptos.

Ahora, dominar a la naturaleza externa llevó al héroe a una paradoja: debía dominar la suya interna, reprimirse a sí mismo, renunciar a la búsqueda del yo y la anhelada libertad. El héroe sacrificó su objetivo para salvarse, ya que para vencer las fuerzas de la naturaleza tenía que adaptarse a ellas. Esto se da cuando Odiseo escapa del Cíclope diciéndole llamarse “nadie”: “se afirma a sí mismo en cuanto se niega a sí mismo como nadie, salva su vida en cuanto se hace desaparecer” (M. Horkheimer, 1973, p. 112). Esta desaparición del yo, idea de “mimesis” del sujeto frente al sistema, es la base de la “sociedad instrumentalizada” propia de los tiempos modernos. La noción del hombre como “nadie” permite que los individuos sean tratados como objetos, ya que “bajo la apariencia de la nada se sienten a salvo de la coerción del sistema, de tal manera que sólo en ese marco de falsa vida les es posible sobrevivir, aunque sea en forma alienada” (Adorno, Theodor 2004). Mecanismo presente tanto en los albores de la razón ilustrada como en los tiempos míticos, pues en ambos, las esencias liberadoras no emancipan sino que dan cuenta de la destrucción de la naturaleza extrahumana y de los propios sujetos humanos que las instauran.

De esta manera, la Ilustración, en cada una de sus etapas vuelve a tornarse mitología, el mito sigue apareciendo constantemente para dar cuenta de una emancipación vacía, un intento de de alejamiento imposibilitado, donde la confianza en la razón relacionada a la idea de dominio ha conducido a los desastres y abusos que ha vivido y vive el humano.

CAPITULO TRES: El argumento y la figura de Medea en la permanente “crisis” de la Historia

1. La obra dramática de Heiner Müller, “ORILLA ABANDONADA MEDEAMATERIAL PAISAJE CON ARGONAUTAS” (1982), está dividida en tres partes, las cuales se caracterizan por tener cierta autonomía entre ellas y carecer de un orden de lectura determinado. No obstante, a pesar de su forma poco tradicional, el análisis reveló interconexiones entre variados elementos.

La obra se entiende como discurso en el que predominan dos tipos de enunciados: aquellos proferidos por una voz heterodiegética; y aquellos pronunciados por voces de los personajes. Por tratarse de obra dramática estos enunciados deberían pertenecer a los dos tipos de discurso del género, el “discurso acotacional” y el “discurso de los personajes”, basado principalmente en el diálogo. Sin embargo, la obra de Müller se aleja de estos discursos presentando enunciados cercanos a la lírica: unos centrados en el “referente” (enunciados que remiten a imágenes) y otros centrados en la “expresión y la apelación” (enunciados que remiten a las voces de los personajes).

Estos enunciados se encadenan entre sí mediante la “yuxtaposición”, careciendo de nexos que permitan la unión o relación causal entre ellos, incluso de indicadores gramaticales como puntos y comas. Sin embargo, existen relaciones yuxtaposicionales gramaticales, que dan cuenta de aquellas interconexiones presentes entre enunciados de las oraciones, y que establecen relaciones entre enunciados remitentes a tres temporalidades distintas: aquellas referentes al pasado remoto, correspondiente a la fundación de la civilización occidental, por ende, al origen del hombre europeo, se presentan a través de las imágenes y voces relacionadas con el argumento y la figura de Medea y los Argonautas; aquellas de un pasado no tan lejano, si se mira desde una perspectiva contemporánea, referentes al tiempo de la guerra, precisamente a la Segunda Guerra Mundial; y aquellas que aluden al presente contemporáneo o a un estado de mundo actual, referentes a residuos reproducidos en serie, medios de

comunicación de masa, o cualquier elementos de una sociedad mercantilizada. La alternancia temporal la podemos encontrar tanto en “ORILLA ABANDONADA” como también en “PAISAJE CON ARGONAUTAS”. “MEDEAMATERIAL”, en cambio, se centra exclusivamente en la voz de Medea, a modo de un largo monólogo, en que, una o dos veces, las voces de Jasón y la Nodriza la interpelan. De esta manera, en “MEDEAMATERIAL” sólo se remiten al tiempo del mito.

2. Estos tipos de enunciados que remiten alternadamente a tres temporalidades distintas, se vinculan entre sí mediante la presencia de motivos comunes, a través de los cuales se plantean las temáticas centrales de la obra. Los motivos recurrentes y transversales del texto son: la muerte, la violencia y la sangre.

La “muerte” es el motivo principal de las tres partes y se presenta como la destrucción de la vida, pero no dada de manera natural sino que provocado por el mismo hombre, tanto en un sentido biológico (muerte física, ligada al cuerpo) como cultural (muerte como estado de mundo). Además, esa muerte/destrucción se presenta como el último estado de un proceso acompañado del fracaso y la degradación. El argumento mítico está traspasado por ella, ya sea con el deseo de muerte de Medea, la muerte de los hijos, la muerte de la familia real, la muerte del hermano de Medea y la masacre en la Cólquide. En la guerra, la muerte viene a ser consecuencia y se presenta como masacre, es decir, en grandes cantidades y dirigida a inocentes. En ésta, el hombre es su propio enemigo (dominio del hombre hacia el hombre), siendo producida por una ataque armado y relacionándose con imágenes que remiten a batallas, conquistas, viajes, explosiones, entre otros elementos destructores, además de heridos, cadáveres, cuerpos destrozados y colgados. Este motivo también está presente en la caracterización del mundo contemporáneo, representada a través de la abundancia de ruinas y desperdicios, donde el hombre, al igual que su entorno, es un “objeto” degradado, que vive la vida como muerte. En este sentido, el mundo está “podrido” y la única opción verdadera para el humano en tal mundo es morir.

El motivo de la “violencia” se presenta a través de la interacción humana

caracterizada por el abuso, el daño, la agresión y el sometimiento, siendo la principal conducta de la colectividad humana en la obra. En el argumento mítico, este motivo está dado en ambos mediante su relación de pareja, el paso de Jasón y sus hombres por la Cólquide, y en la muerte de los niños. Respecto a la guerra, la violencia es la base fundamental de ella, sin violencia no hay guerra, ésta es el medio para llevar a cabo las muertes bélicas. Se presenta, además, en la huella que deja el hombre al momento de llevar a cabo un asesinato, como la alusión a ahorcamientos, destrozos y traspasos de balas. La violencia también caracteriza el estado del mundo contemporáneo, dado en la vida cotidiana del hombre y su quehacer diario, relacionada a abortos, vómitos, empujones, gusanos, ambientes moribundos y espacios en ruina, en el cual el hombre transita impávido, con desgano, fracasado y sin percibir la destrucción que lo rodea.

El motivo de la “sangre” está ligado a los dos anteriores, su alusión da cuenta de un ambiente bélico y degradado, donde el sufrimiento y el dolor es una constante. Se puede entender como la representante de la aflicción y el padecimiento de las víctimas y victimarios que presenta la obra. En este sentido, es también un lazo de unión de aquellas víctimas, como vendrían a ser las mujeres violentadas y explotadas, remitiendo a su objetivización sexual y agrupación genérica en el estado de mundo decadente que presenta la obra; por lo tanto, la “sangre” une las mujeres de la Cólquide con la figura particular de Medea, como dominadas, explotadas, asesinadas, pero también como perpetuantes, solicitantes y replicadoras de estas acciones.

A través de estos motivos se va desarrollando una temática central y sus diversas aristas: la violencia y la dominación de hombres contra otros hombres, como ocurre en el país de Medea con la llegada de los Argonautas, con los soldados de la guerra y con los hombres explotados del mundo contemporáneo; la dominación de los hombres contra las mujeres, violencia de género que se da contra las féminas de la Cólquide y contra las de la actualidad; la dominación de los hombres contra sí mismos, en cuanto el humano se hace parte y acepta esta relación de dominación ejerciéndola y recibéndola; la dominación sexual del hombre sobre la mujer, dada principalmente

entre Medea y Jasón, apareciendo también señales de ella en el mundo contemporáneo con la descripción del quehacer femenino ligado al hogar y la fecundidad; la destrucción de la comunidad humana y la devastación de la naturaleza, hechos que se presentan como consecuencia de la dominación y la violencia constante del hombre, incapaz de preocuparse de su extinción con tal de llevar a cabo su objetivo de conquista y ambición. En este sentido, los niños y la naturaleza son los únicos elementos inocentes y sólo víctimas de la sociedad enferma en la que padece el hombre.

A través de la repetición de los temas y motivos descritos en las distintas temporalidades yuxtapuestas, se presenta una determinada visión de la historia, la cual es vista como una repetición incesante, un modelo único de dominación y violencia.

Por otra parte, gracias a la recurrencia al mito griego, la obra se remota a lo que tradicionalmente ha sido concebido como inicio de la “civilización occidental”. Sin embargo, desde la perspectiva crítica de ese proceso, el tiempo del mito se presenta como un establecimiento inicial del patrón de dominación y violencia, que es desarrollado en una doble dimensión:

a) El viaje de los Argonautas, es presentado como una empresa guerrera, cuyas consecuencias devastadoras afectan tanto a las víctimas como a los victimarios.

b) El mito de Medea, el cual es integrado en la empresa guerrera a partir de la relación amorosa y sexual entre Jasón y Medea, siendo presentado como parte de un proceso de dominación doble: la dominación violenta a través de la guerra se replica en relación sexual entre hombre y mujer, y la dependencia sexual de Medea es instrumentalizada por Jasón en ganancias de fines guerreros.

i. Orilla abandonada

En esta parte de la obra encontramos una síntesis de todos los elementos mencionados anteriormente. En ella, desde un inicio, se presenta la violencia y la muerte como elementos preponderantes. Primero, mediante indicios, como son: la “orilla abandonada” (Müller, Heiner, 2011, p. 65), traducción hecha del original “VERKOMMENES UFER” (Ibíd), donde “verkommenes” señala, además de un abandono, la desolación, la degradación y la destrucción de aquella orilla; los “Vestigios” (Ibíd), del original “Spur” (Ibíd) que significa tanto “huella” como “ruina”; el “lago cercano a Straussberg” (Ibíd), (Straußberg, en el texto original) ciudad que tiene un referente real, la Straußberg alemana, también poseedora de un lago y relacionada a un hecho particular, la matanza de cientos de soldados nazis que, por desertores, fueron colgados de los árboles tras el avance de los rusos sobre Berlín⁸. Todos estos son elementos puestos en relación, finalmente, con los “argonautas de frentes chatas”, aludiendo a la caracterización de estos hombres como colonizadores y arrasadores de la tierra de Medea, atributos determinados gracias a las imágenes que prosiguen. De esta manera, los indicios de violencia y muerte aparecen constantemente y van en aumento, en la medida que aparecen más imágenes, como son las que aluden a los desperdicios y a la contaminación, elementos manufacturados y producidos en serie por el hombre, los cuales son muerte y producen la muerte del entorno natural. A través de ellos, se apunta a la destrucción de la naturaleza como también a la degradación de la comunidad humana, esto mediante las imágenes de los residuos, que proyectan las necesidades propias del hombre de la vida actual, la alimentación, el sexo y el vicio, que se manifiestan en las “cajas de galletitas” (Ibíd), y junto a ellas, los productos de su digestión, el “cúmulo de excremento” (Ibíd), los desperdicios producidos por la vida sexual y el placer, dados por las marcas de preservativos y cigarrillos “FROMMS ACT

⁸ A partir del día 19 de abril, cuando las vanguardias de Zhukov alcanzaron Straussberg, comenzó a ser frecuente el macabro espectáculo de hombres colgados de árboles y farolas. Eran, en su mayoría, o muy jóvenes o con más de 50 años. Quizás abandonaron su puesto por miedo o, simplemente, quisieron llegar a su casa a ver a la familia, a saber de su suerte tras un bombardeo (...). Ver: <http://www.artehistoria.jcyl.es/batallas/contextos/5289.htm>.

CASINO” (Ibíd), y las “toallas higiénicas destrozadas” (Ibíd).

Mediante la alusión a ésta última imagen, las “toallas higiénicas destrozadas” (Ibíd), se nos muestra una dominación y violencia ligada al ámbito privado, pues el motivo de la “Sangre” (Ibíd), constituye un símbolo del género femenino en cuanto a su fertilidad, su explotación y el yugo sexual que ejerce el hombre sobre ellas. En este sentido la “Sangre” se conecta con el mito al presentarse en relación a “las mujeres de la Cólquida” (Ibíd), tierra y nación de Medea, y a la propia heroína, la cual, es dominada y acepta aquella dominación al defender su pareja sexual, Jasón, ante la amenaza de otra mujer que, como indica el hipotexto de Eurípides, es Glauce, cambiando luego de receptor para dirigirse a Jasón y reclamar su lugar de violentada sexual, al ordenar la realización del coito y comparar la acción del pene con un instrumento dañino, diciendo: “quiero que me la claves tesoro” (Ibíd). En este sentido, Medea, actúa con violencia hacia los otros, es sometida por Jasón y ejerce violencia, al exigir a su marido tal yugo. Jasón, por otra parte, se presenta como dominador de hombres, de mujeres, y también como una de las tantas víctimas que nos muestra la obra, ya que nos encontramos, más adelante, con un hecho particular del mito relacionado con éste y la “Argo”, nave donde emprende su empresa, la cual le da muerte, destrozándole la cabeza (Grimmal, Piere, 2008)⁹, lo que establece al héroe como víctima de su misión dominadora y de sí mismo, al aceptar tal proyecto ambicioso.

Por otra parte, a los desperdicios manufacturados, descritos anteriormente, que remiten a la contemporaneidad y la destrucción de la comunidad humana, se le suman otras imágenes, donde encontramos a la humanidad realizando su vida diaria. En ellas aparece la multitud acurrucada en los medios de transporte, mirando por la ventana de los trenes hacia el aparato reproductor masculino, “el miembro”, caracterizado como la “carne barnizada”, analogía de la utilización artificial que hace el cine, la televisión y la publicidad de la sexualidad. En este sentido, se nos muestra una sociedad centrada en

⁹ Una de las tantas variaciones del mito señala que Jasón, en su viaje de regreso a casa, junto a Medea y con el vellocino de oro en las manos, muere a causa de un accidente en el barco, siendo luego revivido por Medea.

el sexo, falocéntrica, que instrumentalizada al hombre como objeto mercantilizado tanto laboral como sexualmente. Además, el sexo es el gran premio y soporte de la vida de explotación vivida por el humano en la época contemporánea, hasta que lo artificial del tratamiento sexual termina por destruir el propio sexo. Junto a estas imágenes también se nos muestra la idea de “procreación” en el mundo de destrucción y muerte que determina la obra, donde se describe la ocupación de las mujeres, inundada por la rutina y lo enfermizo de la cotidianidad. Éstas se relacionan con las de los niños, siendo su nacimiento comparado con una canaleta donde transitan los desperdicios, un viaje por la alcantarilla hacia un mundo podrido igual a la muerte.

Otro anuncio de Medea como víctima y victimaria se nos presenta al final de “ORILLA ABANDONADA”, cuando se le menciona sosteniendo a su hermano muerto en los brazos, a quien ella había asesinado en función de la empresa de Jasón (Grimmal, Piere, 2008, p. 337)¹⁰, imagen que da cuenta de su padecimiento por el daño que ha causado, reconociendo la culpa. Esta imagen de Medea se presenta, además, en contraposición a la anterior, de muertos colgados por causa de la guerra (“COLGABAN EN LOS POSTES DE LUZ CON LA LENGUA AFUERA”), oposición dada mediante la conjunción adversativa “pero” al comienzo de la imagen mítica, ya que, como a Medea su hermano, a estos nadie los recuerda, llora o les pesa su muerte, son cadáveres rechazados y olvidados por la masa contemporánea, son “tierra cagada por los sobrevivientes” (Müller, Heiner, 2011, p. 67), como dice el mismo texto. Esta imagen, además, se relaciona con aquellos muertos del lago Straussberg, mencionados anteriormente, que remiten al hecho histórico particular referente a los colgados por desertores.

¹⁰ Medea, para darle la victoria a Jasón y huir de la Cólquide con los Argonautas, no sólo había traicionado y abandonado a su padre, sino también se había llevado a su hermano Apsirto, al cual no vaciló en matar y descuartizar para retrasar la persecución de Eetes, debido a que el padre estaba obligado, por mandato de los dioses, a recoger el cadáver de su hijo y realizar los debidos funerales.

ii. Medea

1. Reelaboración

“MEDEAMATERIAL”, la segunda parte de la trilogía de Müller, se presenta en relación al argumento¹¹ y la figura de la heroína que Eurípides se encarga de fijar en su tragedia “Medea”. A la vez, este autor griego se basa en la tradición mítica para desarrollar los sucesos, la cual mostraba los hechos que giraban en torno a Medea insertos dentro de otra macrohistoria, las aventuras de los Argonautas, esto debido a que los acaecimientos vividos por la heroína eran consecuencias de la empresa que llevó a cabo Jasón, siendo imprescindibles para el desarrollo del argumento de Medea (Grimmal, Piere, 2008, p. 296~297, p. 336~337). Los sucesos previos del mito, mencionados en la obra de Eurípides, son el viaje hecho por Jasón a la Cólquide en búsqueda del vellocino de oro, piel que “no era otra cosa más que el despojo de un tal Carnero, preceptor del joven Frixo, hijo de Atamante, quién había llegado hasta allí en sus errabundeos” (Ibíd, p.337), la cual estaba resguardada bajo numerosas trampas mortales por el rey del país, Eetes, siendo imposible salir con vida de aquellas, sin embargo, Jasón no corrió esa suerte, ya que enamoró a la hija del monarca, Medea, o Afrodita quiso que ésta se enamora locamente de él, como dicen las tantas versiones del mito (Ibíd, p. 336~337). El asunto es que Medea, apenas los Argonautas desembarcaron en su tierra, hizo prometer a Jasón que se casaría con ella si conseguía apoderarse de tan preciada piel. Jasón, entonces, se lo promete y valiéndose la doncella de sus conocimientos del país, planea todo para que la empresa de su prometido resultara, llegando incluso a traicionar a su familia y matar a su propio hermano (Ibíd, p. 337).

En esta segunda parte de la trilogía, se presenta principalmente un discurso centrado en la expresión de voz de la heroína, cuyos enunciados presuponen el

11 Entendemos por “argumento” al “esquema mínimo de incidentes de la historia, imprescindibles para el desarrollo organizado de la acción”. Ver “Glosario de términos dramáticos”. Preparado para el “Seminario de Análisis e Interpretación de Obras Dramáticas”, profs. Nelly Donoso, Luis Vaisman, Eduardo Thomas, Depto. de Literatura. Universidad de Chile.

argumento de la obra de Eurípides para entregar al lector la acción dramática, ya que el drama de Müller no expone el argumento de manera patente. De esta manera, la historia presentada en la obra del autor griego actúa como soporte del drama de Müller, a pesar de estar en segundo plano, ya que se infiere desde los enunciados subjetivos de la voz de Medea.

Cabe determinar cuáles serían los sucesos de la tragedia de Eurípides presupuestos en la “MEDEAMATERIAL” de Müller. Al principio del drama se presenta la voz de Medea añorando a Jasón, él es el único hombre que desea y, ante su ausencia, pregunta reiterativamente por él, hasta que la Nodriza le responde, y la heroína lo reafirma, diciendo: “Sí con la hija de Creonte dijiste sí” (Müller, Heiner, 2011, p. 67), dándose por hecho, que, al encontrarse Jasón y Medea en Corinto, el argonauta se promete en matrimonio con Glauce, hija de Creonte, rey de la ciudad, a pesar de su relación matrimonial con Medea (Grimmal, Piere, 2008, p. 337)¹². Tras la constatación del abandono que sufre, la Medea de Müller fantasea con permanecer en Corinto gracias a los ruegos de Jasón, ilusión que presupone la condena de destierro emitida por Creonte y el plazo de un día que éste le da para marcharse. Le sigue a esto la visita hecha por Jasón a Medea, siendo aquí el *agón* que ambos sostienen en la tragedia, un pequeño diálogo, que da paso al gran monólogo de la heroína, donde indica el abandono y la injuria a la que ha sido sometida por Jasón. Se sabe, entonces, gracias a la obra de Eurípides, que no llegan a un acuerdo, y Medea decide llevar a cabo su venganza contra Jasón y la familia real, persuade a éste de quedarse con los niños fingiendo aceptar su decisión, mediante un cúmulo de sentimientos contradictorios, sugiriéndolos como “regalo de boda” y rogándole tenerlos un días más. Respecto a los otros obsequios de boda, que en Eurípides vienen a ser una “corona de oro” y un *peplo*¹³, acá se deja de lado la corona y se menciona sólo el vestido hecho del

12 No se sabe con exactitud si es que hubo matrimonio o no, lo que sí hubo, y en esto concuerdan todas las leyendas, hasta la tragedia de Eurípides, que Jasón prometió a Medea que se casaría con ella, quedando todos los crímenes de Medea justificados, o si quiera explicados por el perjurio de Jasón, señala Grimal. V. “Diccionario de mitología griega y romana”: “Medea”, 337 p.

13 “Vestidura exterior, amplia y suelta, sin mangas, que bajaba de los hombros formando caídas en punta por delante, usada por las mujeres en la Grecia antigua”, digamos, una especie de vestido griego. V. Definición del “Diccionario de la lengua española”, versión vigésima segunda, disponible en línea:

sufrimiento de su pueblo y su persona, elementos que tienen en común matar a su presa al contacto. Con la descripción del vestido, como objeto victimario, y hecho del padecimiento de las víctimas de la Cólquide, entonces, inferimos la muerte de la princesa, sin ser mencionada la aniquilación del rey que refiere la tragedia griega. En cuanto a los hijos, la heroína presenta una contradicción constante, donde los rechaza, trata de hacerlos cómplice de su venganza y los vuelve a rechazar, estos sentimientos opuestos aparecen ya en la tragedia de Eurípides, dándonos a conocer un discurso lleno de lamentos y justificaciones de su asesinato, al igual como en el drama de Müller, ahora, en la tragedia contemporánea, además de ser el medio de persuasión para parecer sumisa ante Jasón y así realizar su venganza, siendo su entrega a los “novios” símbolo de su arrepentimiento, y acompañantes de los presentes fatales, son los ojos que le permitirán ver y gozar del “espectáculo” (Müller, Heiner, 2011, p. 72), del daño hecho por el daño recibido, sin embargo, ante los gritos y el calcinamiento de la princesa, en vez de reír, como les ordena Medea, lloran. La heroína, a continuación presenta un discurso lleno de lamentos, señalando a la criaturas como una extensión de su padre, que la ha traicionado e instrumentalizado, por ende, utilizado y explotado, siendo ellos los frutos de esto. Ante la explotación de su cuerpo, entonces, debe acabar con el resultado, con el producto, que son sus hijos, por esto dice: “Ya se oyen sus gritos Tienen oídos para oír sus gritos/ Así grite cuando estaban en mi vientre (...) Devuélvanme la sangre de sus venas/ Que devuelvan a mi cuerpo sus vísceras”. La tragedia griega fija la muerte de los hijos¹⁴, y en la obra de Müller este hecho no se suprime, por lo tanto, Medea acaba con la vida de los infantes y deja a Jasón sin descendientes, hace “pagar” a Jasón, “Hoy es día de pago Jasón Hoy” (Ibíd, p. 73), dice, entonces, los gritos de la Cólquide se callan, lo niños no tienen más su sangre, y termina sin reconocer a Jasón que la llama, mientras que en Eurípides, asesina los niños y se escapa de la ira del marido en un carro de dragones alados que recibe del sol, lamentando la pérdida de las criaturas y dejando el peso de la culpa sobre Jasón.

[.http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsultaTIPO_BUS=3&LEMA=permitir](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsultaTIPO_BUS=3&LEMA=permitir).

14 “Se dice que Eurípides fue el primero en afirmar que los hijos de Medea habían sido muertos por su madre. En la versión anterior eran lapidados por los corintos, quienes los castigaban de este modo por haber llevado a Creusa (Glauce) el vestido y las joyas” V. “Diccionario de mitología griega y romana” (Grimmal, Piere, 2008).

a. Relación de dominio sexual entre Jasón y Medea.

La obra de Müller, como ya se ha dicho, 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. Medea, por otra parte, acepta tal pacto matrimonial, y exige aquel dominio sexual, que le otorga su marido, de una manera bestial, donde la agresividad del requerimiento y la caracterización pasiva con que espera el maltrato manifiesta una relación enfermiza y sadomasoquista. 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.

b. Empresa de dominación de la Cólquide.

Jasón, se relaciona con la historia de los Argonautas en búsqueda del vellocino de oro, hechos vividos por los tripulantes de la nave comandada por el héroe (la Argos) en función de su empresa. La cual, se llevó a cabo debido a que al reclamar el héroe su poder sobre Yolco, reino que le correspondía legítimamente, fue enviado por su tío Pelias, quien no tenía intención alguna de entregar el mandato, en búsqueda de la piel dorada a la Cólquide. Para Pelias, lo más probable era que en el viaje ocurriera la muerte del joven, quedando impedido de quitarle el poder. Otras versiones del mito, señalan que el propio Jasón se había impuesto tal aventura para demostrar su fortaleza (Grimmal, Piere, 2008).

En la obra de Müller, el viaje hecho por los Argonautas se presenta en función del

dominio y la explotación de tierras extranjeras¹⁵, mediante los artilugios de la guerra, y en ningún momento se habla del tal vellocino. De esta manera, se suprime aquello para presentar el yugo de los hombres sobre otros hombres, la masacre ocurrida sobre la Cólquide y, tanto la destrucción de la comunidad humana, como la destrucción la naturaleza. Cualidades presentes en la imágenes de la primera parte de la obra: la “orilla abandonada”, el “lago cercano a Straussberg”, “la huella” o “los vestigios” y “los Argonautas de frentes chatas (Müller, Heiner, 2011), además de los desperdicios remitentes al abuso violento sobre el pueblo de Medea. A esta descripción de la Cólquide se le suman las palabras que emite la propia heroína, caracterizando a su pueblo con el motivo de la sangre: “Mis posesiones las imágenes de los muertos/ Los gritos de los torturados mis pertenencias/ (...) sobre tu rastro de sangre Sangre de los míos” (Ibíd, p. 69). Por lo tanto, la empresa de los Argonautas violentó y masacró el pueblo de Medea en función de su misión dominadora.

c. Caracterización de Medea y su reacción.

Al principio de “MEDEAMATERIAL” podemos encontrar una clara alusión a su persona. La heroína interpela a la Nodriza preguntándole por sus sentimientos, al haber presenciado la injuria que comete Jasón, ya que “está con la hija de Creonte” (Ibíd, p. 67), tras lo cual la mujer se asume carente de ellos debido a la incapacidad de su cuerpo avejentado de sentir emociones, dice: “Mi señora yo/ Soy más vieja que mi llanto o mi risa” (Ibíd). Ante esto, Medea se espanta, pues su cuerpo, en relación contrapuesta con el de la anciana, está lleno de pasión, lo cual la lleva a cambiar el foco hacia su persona y a aludir a su identidad, concibiéndose como la negación de sí misma, esto debido a que se comprende ligada al patrón matrimonial de yugo y subyugo, es decir, como dominada. En este sentido, la heroína se lamenta, asumiéndose como persona no deseada, y al ver su condición de mujer abandonada y

15 En cuanto a esto, la obra se relaciona con la “Medea” del autor trágico latino Séneca, quién en analogía con los viajes de dominio hechos por el Imperio Romano, establece la conquista de la Cólquide en función de la empresa colonizadora que llevó a cabo su pueblo. Este tema, no lo hemos podido desarrollar aquí debido a que sobrepasaríamos la extensión permitida para el informe, pero quedará pendiente para futuros trabajos.

con un *oikos* destruido prefiere la muerte; la mujer al casarse, busca un amo de su cuerpo (Eurípides, 1990), que la domine, dice la Medea de Eurípides, es por esto que la de Müller señala “este cuerpo ya no significa” (Müller, Heiner, 2011, p. 68), en el matrimonio la esposa es un instrumento del yugo del hombre y al quebrarse, ella deja de participar en tal patrón de destrucción, exponiendo su estado como el de un cuerpo abandonado, inútil y moribundo, dada en el texto mediante imágenes del sistema orgánico, como labios, dientes, y piel, diciendo: “Las cenizas de tus besos en mis labios”, “Entre los dientes la arena de nuestros años”, “En la piel sólo mi propio sudor” (Ibíd, p. 69). Sin embargo, tras vomitarle su estado carente y mutar su pasión en odio, Jasón la interpela aludiendo a su “identidad” anterior al matrimonio, diciendo, “Qué eras antes de mi mujer”, frase que Medea integra y le “devuelve los ojos” (Ibíd), como ella dice, para constatar su estado de víctima y dominada, develando la realización de su matrimonio en función del propósito egoísta de Jasón, pues Medea se había hecho parte de su empresa conquistadora al apasionarse por el argonauta, siendo su relación privada-erótica indisociable a la empresa guerrera de éste, ya que al aceptar ser violentada y dominada mediante el matrimonio, acepta también ser objetivizada y utilizada en función de la destrucción. Por esto señala: “Todo en mi tu instrumento todo de mi/ Para ti maté y di a luz/ Yo peldaño en la escalera de tu fama/ Ungida con tus excrementos Sangre de tus enemigos” (Ibíd, p. 68). Y así mismo como objeto aprovechable, Jasón la desecha al aburrirse de su persona o ya no servirle para sus fines guerreros.

Al darse cuenta, de su estado instrumentalizado, tanto en función del dominio guerrero como en el plano sexual, le pesa la destrucción de su pueblo y la muerte de su hermano, verdaderos padecedores de la devastación traída por el poder extranjero en manos de Jasón y sus hombres. Se asume, entonces, parte de ellos, como bárbara, animal y víctima, diciendo: “Mis posesiones las imágenes de los muertos/ Los gritos de los torturados mis pertenencias” (Ibíd, p. 69). Y se arrepiente de haber pertenecido a la empresa de Jasón que la llevó a traicionar a los suyos: “Hubiera seguido siendo el animal que Fui/ Antes de que un hombre me hiciera su mujer/ Medea La Bárbara Ahora repudiada” (Ibíd, p. 73). De esta manera, como objeto de guerra, entiende que sólo fue

un arma bélica causante de daño, sólo sembró la muerte y la destrucción sobre su pueblo, y como objeto de dominio sexual, dio a luz dos hijos, a quienes concibe como resultado de su explotación matrimonial, extensiones del dominio, la violencia, el afán colonizador y explotador de Jasón. Por lo tanto, en su impulso de venganza, a nombre de todas las víctimas (su pueblo, su familia, su hermano, las mujeres y ella misma) debe vengarse destruyendo aquello relacionado con Jasón, es decir, la novia y los hijos, presentándose como una víctima victimaria, es decir, repitiendo el patrón destructivo que ya conoce. De esta manera, en un principio, ante la pérdida de los niños su estado dolor era evidente, las contradicciones fluyen en su discurso: “Quiero extirparlos de mi corazón/ Carne de mi corazón Mi memoria Mis queridos/ Devuélvanme la sangre de sus venas/ Que devuelvan a mi cuerpo sus vísceras/ Hoy es día de pago Jasón Hoy (...) Quiénes son ustedes Quién los/ Vistió con los cuerpos de mis hijos / Qué animal se esconde en sus ojos/ Háganse los muertos A una madre no la engañan/ Actores son ustedes mentirosos y traidores/ Habitados por perros ratas serpientes/ Que ladran y chillan y silban Lo oigo bien” (Ibíd, p. 74). Matándolos finalmente con fascinación, ya que la aniquilación del fruto conyugal, junto a la venganza, le permiten reconocer nuevamente su identidad, es por eso que dice, acabado el desastre: “Ah yo soy inteligente yo soy Medea Yo” (Ibíd).

iii. Viaje

En “PAISAJE CON ARGONAUTAS”, encontramos enunciados que aluden principalmente a la guerra, siendo la violencia, la destrucción y la muerte nuevamente motivos predominantes. Primero, se nos presenta la guerra como un viaje destructor relacionado con el mito de los Argonautas, y finalmente como un viaje por la contemporaneidad, donde los elementos del presente se desarrollan en función de la guerra constante. Descripciones que establecen al hombre en un mundo de caos recurrente, señalándonos “las catástrofes en la que trabaja la humanidad” (Ibíd, p. 80), como dice el propio dramaturgo.

Se presenta, en un inicio, a un hablante viajando en función del arribo en tierras lejanas, es por esto que la voz señala: “Yo mi travesía marítima/ Yo mi ocupación de tierras por colonizar Mi/ Paso a través de los suburbios” (Ibíd, p. 75). Ahora, la voz va presentando su “yo”, en relación a las imágenes de su travesía marítima, sin tener un hablante fijo, es decir, aquel quién enuncia es indeterminado por el texto, en algunos momentos pareciera ser Jasón, otro Argonauta, o cualquiera. Podemos distinguir entre estos, con el enunciado “MI ABUELO FUE/ IDIOTA EN BEOCIA” (Ibíd), la voz de Argo, hijo de Frixo y nieto de Atamante, quien al enjuiciar al abuelo, está aludiendo a los antecedentes del mito, ya que Atamante fue monarca en Beocia, llegando la preciada piel de carnero a la Cólquide como consecuencia de sus decisiones¹⁶. Además, la alusión al viaje, al mar, al barco y a sus partes, como el ancla, al “paso por los suburbios” (Ibíd), al cielo, a los pájaros, a las costas y al desembarco, son elementos que insinúan el recorrido del conquistador por el mar hasta la llegada a la tierra

La empresa de conquista, sin embargo, no se nos presenta como un triunfo de dominación, en cuanto a la explotación de víctimas y obtención de frutos y riquezas, sino que todo lo contrario, como un fracaso, como un desgano, y traspasada por la muerte y la violencia beligerante. Es por esta razón que el/los hablante/s indeterminado/s se establece/n: bajo una “lluvia de excremento de pájaro” (Ibíd), imagen puesta en relación, con los muertos de guerra, los colgados y cagados por la masa o los pájaros a la espera; como parte de una batalla funesta, de ahí la alusión al yo como bandera, un “Jirón sangriento colgado Un flamear” (Ibíd), remitiendo al uso de ésta como símbolo militar¹⁷, elemento que alude a la sangre, a una campaña militar

16 Algunas versiones de la leyenda señalan que Atamante se casa por segunda vez y su nueva esposa, Ino, celosa de los hijos del matrimonio anterior, planea deshacerse de ellos. Persuade a las mujeres de tostar el trigo que se sembraría, por lo tanto no hubo cosecha aquel año, y soborna al sacerdote del pueblo para que le aconsejara al rey el sacrificio de su hijo Frixo en función de solucionar el problema de la cosecha. Por lo tanto, al llegar aquel día, la madre de Frixo y Hele les otorga el carnero regalo de Zeus o Hermes, no se sabe bien, y se escapan, llegando sólo Frixo a la Cólquide, ya que Hele muere en el camino. Allí, éste sacrifica el carnero con vellocino de oro y se lo entrega en nombre de agradecimiento al rey de la Cólquide, quien lo recibe en su reino. V. Grimal, Pierre; “Diccionario de mitología griega y romana”; en “Jasón”: “Frixo”; “Atamante”. (Grimal, Piere, 2008)

17 Este elemento no remite al mito debido a que los griegos no ocupaban banderas en sus naves.

degradada y traspasada por la muerte; transitando por un mar infernal repleto de cadáveres; arando con desgano “la serpiente del mar” (Ibíd, p. 75).

La alusión al viaje, al mar, al barco, a sus partes, como el ancla, al “paso por los suburbios”, al cielo, a los pájaros, a las costas y al desembarco, insinúan el recorrido del conquistador por el mar hasta la llegada a tierra, la cual no cambia la constante temática de muerte, igualando el “desembarco desafortunado” (Ibíd, p. 76) con una batalla de guerra repleta de “negros muertos/ clavados como estacas en el pantano” (Ibíd). En relación con la llegada a tierra, el choque contra el mar y el silbido al estallar las latas de cerveza, se presenta el “recuerdo de una batalla de tanques blindados” (Ibíd), reticencia a la guerra que permite entender el desembarco análogo a un enfrentamiento militar. Además de los ruidos de guerra, las latas de cerveza, aluden a la basura y los desperdicios dejados por el hombre con su paso, y al vicio que les permite soportar la masacre de mundo en que viven.

Con el paso de los enunciados, las imágenes de guerra ya no se instauran sólo en un pasado reminiscente, éstas desbordan su lugar en el tiempo. De esta manera, los enunciados del presente, que el hablante señala como “LO NUEVO” (Ibíd, p. 77), se van entremezclando con imágenes bélicas del pasado y del mundo contemporáneo, llevando a entender el futuro, como un tiempo “sembrado por las bombas” (Ibíd), debido a una “...guerra que tendrá lugar mañana” (Ibíd), lo que lleva al hablante a cerciorar el fracaso venidero, cuando señala “EL FUTURO corre también con la armadura oxidada” (Ibíd). Asimismo, el estado actual catastrófico de mundo germina ya desde un tiempo anterior, es por esto la mención del crecimiento de “LO NUEVO” “entre restos y escombros” (Ibíd, p. 76), siendo el pasado, el presente y el futuro sólo muerte y destrucción: “La juventud de hoy Fantasmas/ De los muertos de la guerra que tendrá lugar mañana”/ “PERO LO QUE QUEDA LO SIEMBRAN LAS BOMBAS” (Ibíd, p. 77). Estas imágenes actuales, además, indican al hombre como “zombie” (Ibíd), es decir, llevando una rutina moribunda, entre escombros y “celdas para el sexo con

La bandera es un elemento adoptado por los romanos desde los persas. Esto según la Enciclopedia Británica, ver: <http://www.britannica.com>

calefacción” (Müller, Heiner, 2003); inundado por los medios de comunicación de masa, como la publicidad y la pantalla “escupiendo mundo” hacia la sala, presentes a toda hora y en todo lugar. Ante esto, nuevamente se nos describen las mujeres y los niños en relación con la muerte, donde la esperanza de vida permitida por los partos no tiene más futuro que aquella.

Luego de esto se distingue la alusión a un viaje, pero ya no el viaje mítico de los Argonautas, es un viaje hecho en el presente contemporáneo, caracterizado por la presencia de enunciados remitentes a elementos actuales. Ahora, éste, parte contemplando la muerte desde lejos, pero se va atrofiando en el camino, junto a los elementos y al hablante, para terminar siendo descrito como un viaje imparable, cuyo final es la destrucción del hombre, es por esto la mención a: el auto; el viaje en autobús; las imágenes de cine; el rasgarse de la pantalla; el sistema de filmación “EASTMAN COLOR” (Müller, Heiner, 2011, p. 78) quemándose; las imágenes precipitándose una dentro de otra; el enunciado “NO PARKING” (Ibíd) o “no estacionar” (Ibíd); el tránsito; el “cine muerto” (Ibíd); “las estrellas” (Ibíd) de cine pudriéndose en la pantalla; las boleterías; los viejos afiches promocionando la película; y Fritz Lang ahorcando a Boris Karloff.

Otra analogía destacable es la relación entre la guerra y el teatro, debido a que se establecen interconexiones entre elementos de estas dos actividades. Primero, la voz del hablante relaciona los soldados y los actores al mencionar, respecto a estos últimos, “pasan marchando al compás” (Ibíd, p. 77) y “no se dan cuenta que son peligrosos” (Ibíd, p. 77), lo cual indica el movimiento de los actores como el paso del ejército y su actividad dañina, luego, cuando el hablante señala “en silencio a mi alrededor/ Un jirón de Shakespeare” (Müller, Heiner, 2011, p. 78) el texto remite al dramaturgo británico y se conecta con las palabras que el Hamlet moribundo le dirigió a su amigo Horacio poco antes de su muerte (Shakespeare, William, 1995)¹⁸. Además, esta alusión, se viene a potenciar con las imágenes finales, primero cuando la voz en

18 “Hamlet: (...) Tú se lo dirás, con los sucesos grandes y pequeños que a esto no ha traído. El resto es silencio.”

primera persona menciona la frase “el teatro de mi muerte” (Müller, Heiner, 2011, p. 79), describiendo su paso como análogo al andar de un soldado en plena misión de guerra en la montaña, y en cuyo camino, justo cuando se dirigía al avión que lo salvaría, se le presenta la muerte de la manera más baja, y luego cuando señala, en relación a la frase de Hamlet “(...) el resto es silencio” (Shakespeare, William, 1995), lo siguiente : “Y MI cuerpo convirtiéndose en el paisaje/ DE MI muerte/ POR LA ESPALDA EL CERDO/ el resto es lírica” (Müller, Heiner, 2011, p. 79). De esta manera, anteriormente, había sido la voz del sujeto hablante, la del hombre soldado, la encargada de contar los hechos, ya que el mundo estaba en silencio, pero ahora, con la muerte del hablante, y dada la representación del asesinato, tendría que ser acaso ¿El espectador el que entregará al mundo lo sucedido?, probablemente sí, ya que la lírica ha quedado en silencio, es decir, el propio texto de Müller.

En este sentido, el viaje de dominio, del pasado y del presente, la guerra y explotación constante lo/s ha llevado a ser él/ellos, el/los explotado/s y asesinado/s por la guerra, siendo victimario/s pero también víctima/s de su propia empresa. De esta manera, las voces traspasadas por la muerte, que aparecen en el texto, revelan una violencia y destrucción total, donde el/los hablante/s es/son sólo una víctima más del mundo masacrado, desolado, violentado, fracasado que se presenta.

CONCLUSIONES

Mediante el estudio del teatro de Heiner Müller, en cuanto su visión del “Teatro como crisis”, fue posible enmarcar el desarrollo de la disciplina en función de su pensamiento político a pesar de los cambios formales que fueron presentando sus obras dramáticas a lo largo de su carrera. En este sentido, el autor nunca dejó de desarrollar un teatro representante del acontecer y la realidad de mundo como constructo social, entendiendo su función ligada a la influencia que podía ejercer la obra sobre el pensamiento del espectador: ya sea en relación con la construcción del Estado socialista, esto en sus primeras obras, donde se miraba positivamente el gobierno de la RDA; o en relación al desenmascaramiento de la realidad y el despertar del hombre moderno de su estado de *shock* característico, esto en sus últimas obras.

Para el desarrollo de su poética teatral, fue de gran influencia la visión dramática de Bertolt Brecht, desarrollada en su teatro épico, en cuanto a la importancia concedida al espectador y a la concepción politizada, que presenta en su obra. También, las ideas teatrales postuladas por Antonin Artaud, en el “Teatro de la crueldad”, recayeron en la obra de Müller, al relacionarlo con el “acto real”, es decir, con una vivencia de la realidad, otorgándole al teatro la facultad de rescatar al público del estado impávido al que lo ha llevado la sociedad actual, esto mediante la experienciación de aquello que no logra percibir. En este sentido, pudimos ver que su idea del “teatro como crisis”, representa una crisis generalizada, dada a partir de la realidad, enfatizada en el texto y transmitida al espectador mediante la representación teatral del texto dramático. En éste último, la alusión a la crisis, se desarrolla en todos sus aspectos, es decir, tanto a nivel formal como de contenido.

Por lo tanto, el autor al explicar la disciplina teatral en función del develamiento de la realidad como crisis constante, la crisis de la historia como constructo humano es

evidente. Teniendo el teatro, al apelar al espectador y permitirle vivenciar la ruina de su realidad, la función de introducir un quiebre en la percepción del humano.

Con la noción de Historia, desarrolla por Adorno y Horkheimer en su obra filosófica, fue posible extender la visión de la crisis del drama y la crisis de la realidad del espectador hacia el acontecer histórico del ser humano. En ella, la representación del camino seguido por el hombre, concebido como un proceso continuo o una linealidad progresiva, vienen a ser refutada por los autores. Esto debido a que mencionan las dos etapas del desarrollo humano, distinguidas por la Modernidad como el “tiempo del mito” y el “tiempo de la Ilustración”, al revelar falsamente este último el progreso y la superación del raciocinio sobre el pensamiento ligado al mito, como dos formas repetitivas de patrones constantes de dominio y violencia. De esta manera, las dos partes del proceso histórico se igualan: el mito se tornaría Ilustración y la Ilustración se tornaría mito, a pesar del intento emancipador del hombre con el ejercicio de la razón. Por lo tanto, la equidad de estos periodos revelaría la permanencia de la barbarie en el mundo.

En relación a las dos visiones anteriores, tanto la del “Teatro como crisis” y la Historia como proceso repetitivo de dominación y destrucción, y no como proceso de desarrollo progresivo, podemos señalar que la trilogía de Heiner Müller se presenta en función del develamiento de la crisis del pasado y de la crisis contemporánea, por lo tanto, de crisis de la Historia. Su mención del argumento y la figura de Medea, como elementos míticos de un acontecer remoto, aluden al origen de la civilización europea ya en un estado crítico, y al presentarse en relación a las imágenes de Guerra y a las imágenes del mundo contemporáneo el caos se extiende al desarrollo del acontecer histórico humano. Ahora, esta relación entre los determinados planos temporales se viene a dar mediante una interconexión primordial para el desarrollo de la concepción de la Historia aludida en este trabajo: la yuxtaposición.

Por otra parte, a través de los motivos y los temas recurrentes se desarrolla la visión de mundo como barbarie, estando todos aquellos elementos conjugados en función del develamiento de la crisis constante de la sociedad construida por el hombre occidental. Estos motivos característicos son la muerte, la sangre y la violencia, los cuales van desarrollando temáticas centrales en la obra, como vimos: la violencia y la dominación del hombre contra otros hombres y mujeres, y contra sí mismo, la dominación sexual del hombre sobre la mujer, la destrucción de la comunidad humana y la devastación de la naturaleza.

Además, mediante la recurrencia al mito griego, siguiendo aquella función remitente al patrón de violencia y destrucción constante, es desarrollado el viaje de los Argonautas como empresa guerrera de devastación, relacionándose con la guerra constante que ha vivido, vive y vivirá la humanidad si sigue con las mismas prácticas de dominación, destrucción y violencia, donde el hombre es víctima y victimario a la vez.

El mito de Medea viene a ser integrado en esta misión masacradora a partir de la relación sexual entre Jasón y Medea, la cual repite y refleja en el caos civilizatorio. De esta manera, se concibe en el transcurso histórico del hombre occidental un mismo tipo de patrón constante en las parejas, que replica la dominación y destrucción del mundo, siendo el yugo y el subyugo, pasional y violento, característico en las relaciones entre los hombres y las mujeres.

Estas relaciones de dominio sexual darían como fruto niños a modo de desperdicios, analogía mostrada como una constante en el transcurso de la Historia, ya que tanto los hijos de Medea como las criaturas traídas al mundo en el presente se presentan en relación a la muerte, permitiéndonos distinguir a los niños y a la naturaleza como las únicas víctimas que no son victimarias a la vez, como el resto de los hombres y mujeres. En este sentido, la pervivencia de la barbarie es explícita, la

destrucción, el dominio y la violencia han sido una constante en el mundo llevado a cabo por el hombre, ya que han sido llevadas a cabo desde la fundación de la civilización occidental hasta el día de hoy.

Vemos, entonces, que la obra de Müller nos da cuenta del camino por el que transita la humanidad, igualando el acontecer como constante destrucción y muerte. Ante esto, la pregunta final a la que alude del teatro del autor alemán, radicaría en el “qué hacer” con la podredumbre del mundo en el que vivimos ¿Morir? ¿Vivir? Si la opción es la vida, el cambio, es decir, la revolución, sería la posibilidad que señala implícitamente la obra, siendo el único camino que podría dejar atrás las prácticas llevadas a cabo por el hombre.

En este sentido, el autor alemán nos presenta una obra que expone las catástrofes llevadas a cabo por el humano, cuya realización nos ha convertido en víctimas de nuestras propias prácticas, y así mismo, como espectadores y vivenciadores de la ruina, la destrucción y la violencia, debe nacer el despertar y el impulso de cambio que el mundo necesita.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR, Adorno y Horkheimer: Odiseo o mito e Ilustración, 2004 [en línea] <<http://www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/N4/adorno.pdf>> [Consulta: 25 de febrero, 2012]

- ADORNO, THEODOR; HORKHEIMER, MAX, La dialéctica de la Ilustración. Madrid, Akal, 1944.

- ARTAUD, ANTONIN, El teatro y su doble, 2002 [en línea] <<http://bilboquet.es/documentos/Artaud%20%20El%20teatro%20y%20%20doble.pdf>> [consulta: 19 de febrero, 2012]

- DESUCHÉ, JACQUES, La técnica Teatral de Bertolt Brecht, Barcelona, Oikos-Tau, 1968.

- EURÍPIDES, El Cíclope. Alcestris. Medea. Los Heraclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba. 1990 [1ª edición, 5ª impresión], Obra completa, Madrid, Gredos.

- GENETTE, GERARD, Palimpsestos, la literatura en segundo grado, Taurus.

- M. HORKHEIMER, Crítica de la razón instrumental, Sur, Buenos Aires, 1973.

- MÜLLER, HEINER, EL TEATRO ES CRISIS, entrevista, 1995 [en línea] <www.nexoteatro.com/heiner%20muller.htm> [consulta: 10 de febrero, 2012]

- MÜLLER, HEINER, Anejos: Riechmann, Jorge, Germania muerte en Berlín y otros

textos, Navarra, Hiru, 1996.

- MÜLLER, HEINER, Hamlet machine, Cuarteto, Medeamaterial, Losada, 2011.

- MÜLLER, HEINER, ORILLA DESOLADA MATERIAL DE MEDEA PAISAJE CON ARGONAUTAS, 2003 [en línea] <<http://rinoceronte14.org/ediciones/edicion6/6acto-de-medea-heiner-muller.html>> [Consulta: 25 de febrero, 2012]

- PIERRE, GRIMAL, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.

- RAMÍREZ VENEGAS CRISTIAN, HEINER MÜLLER: “La diversidad de la experiencia vital como sustancia de una nueva dramaturgia”, Seminario de grado “Teatro y Literatura”, Santiago, “Universidad de Chile”, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2002, 31 h.

- RIECHMANN, JORGE: Heiner Müller, Teatro Escogido, Revista primer acto, Madrid, 1990.

- RODRÍGUEZ, JOSÉ LUIS: ANTONIN ARTAUD, El autor y su Obra, Barcelona, Barcanova, 1981.

- YERMANY, ALEJANDRA, La crisis de la experiencia y el shock de la modernidad, 2011 [en línea], <www.sitiocero.net/2011/la-crisis-de-la-experiencia-y-el-shock-de-la-modernidad/> [consulta: 10 de febrero, 2012]

