

Archivo y terror

Operaciones entre literatura, política, teatro y arte

CARLOS A. AGUILERA



Edición: Pablo de Cuba Soria
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña
© Imagen de cubierta: *Cuando ya no vuelen las cigüeñas*,
de Manuel Alcayde Majendíe
© Carlos A. Aguilera, 2019
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2019

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

HEINER MÜLLER: AUTORRETRATO A LAS DOS DE LA MADRUGADA DEL 20 DE AGOSTO DE 1959

a Petra Lammers

Heiner Müller llega diez minutos antes de lo previsto. Tiene un tabaco en la mano, espejuelos de pasta oscura, una nariz que hace un extraño movimiento cada vez que pronuncia palabras que comienzan con la letra S, una maleta de piel. La cita, tal y como habíamos fijado días antes por teléfono, es en la parte trasera de una librería del barrio de *Mitte*, en Berlín. Le explico que vengo de La Habana y la idea es pasar la entrevista en algún momento por la radio en la isla (allí también usted tiene lectores, digo...) Müller asiente lentamente y me mira intentado ver si hay algo detrás de mis palabras. Me pregunta: ¿empezamos? Respondo que sí, y saco la grabadora, el micrófono, los lapiceros, algunos de sus libros, los cables. Alguien pasa y saluda. Müller continúa observándome mientras fuma, sin moverse... ¿Empezamos? Müller mueve la cabeza arriba y abajo, como un rodillo. Empezamos.

En uno de sus poemas más conocidos usted escribe: Se aprende más fácilmente a torturar que a describir la tor...

Oh, no, no, no..., eso lo escribí hace mucho tiempo. Creo que ya ni siquiera estoy de acuerdo. ¿Qué quiere

decir uno con eso de “describir la tortura”? ¿No le parece que hay un fallo ahí, entre el dolor y las palabras, entre afecto y lenguaje? El problema del escritor es que cae con frecuencia en lo aparente, la superficie, y habla de lo que no sabe, de sus propios tics, para al final no decir nada. Hay que volverse a encontrar con el odio, como le gustaba repetir a Brecht. Hay que volverse a encontrar con el odio si uno no quiere producir frases que pasado un tiempo se multipliquen por cero.

Entiendo. Sin embargo, pienso que la mejor manera de acceder a la tortura es describiéndola. Es decir, narrar el dolor quizá sea imposible, como usted acaba de sugerir, pero describir el “teatro” que la hace posible es lo único que al final parece efectivo, ¿no? ¿La relación entre palabra y dolor no es siempre un simulacro?

Mire... de niño una vez maté un gato. Un gato totalmente negro. Cogí una sogá, me subí a un árbol y lo ahorqué. Los gatos mueren igual que las personas, ¿sabía? Sacan la lengua, babeán, le tiemblan las patas, se orinan... Ante aquello que había hecho me quedé un rato como en éxtasis hasta que se hizo de noche. De más está decirle que ese hecho me deprimió muchísimo. Soñaba todos los días con un gato negro que abría la boca y después me pasaba la lengua por la cara. Un gato negro que caminaba por encima de mí, que me seguía, que me ronroneaba cosas en el oído. En fin, cuando le conté aquel hecho monstruoso a un amigo mío, se rio tanto que durante varios días todavía estuvo haciéndome bromas al respecto. Yo creo que esta persona no pudo entender el dolor que había en

mis palabras; la angustia, para decirlo con una palabra que el psicoanálisis usaba mucho antes.

No obstante, esto no quiere decir que no haya podido en algunas de sus obras describir “la tortura”. En realidad, y perdóneme que aquí generalice un poco, después de matar al gato lo único que a lo mejor ha continuado haciendo durante años y años sea describir ese momento: el momento donde para usted chocaron tragedia e infancia... ¿No representa esto precisamente para muchos creadores la esencia misma del teatro?

Hmmm..., no estoy seguro. Tendría que preguntarle a otros. En mi caso, reducir el teatro a eso sería una exageración. Teatro para mí son muchas cosas, y minimizar su espacio, incluso el-hecho-teatral-en-sí-mismo, a determinadas neurosis o ideas fijas que provengan de la infancia es la peor interpretación que se pueda hacer de un Freud o de los integrantes del Círculo de Viena, en el caso de que aún nos fiemos de ellos. El problema de determinadas jergas es que reducen todo a un solo y único hecho.

¿No está usted de acuerdo entonces con la opinión que sostienen algunos críticos de que su Máquina-Hamlet es una reflexión política sobre el momento en que el Príncipe Hamlet en la obra de Shakespeare se enfrenta o conversa con la sombra de su padre?

Por suerte para mí y para el mismo Shakespeare, mi *Máquina-Hamlet* es mucho más que eso. Creo que *Máquina-Hamlet* tiene mucho más que ver con la extinta RDA, con lo que se conversaba y sentía bajo

ese contexto, con la manera en que se organizaba la vida privada en aquel lado de Alemania, con mi propia experiencia de vida bajo una sociedad de control... que con la pieza misma de Shakespeare, ya que una no es el espejo de la otra. El instante “político” en que Hamlet-se-enfrenta-a-la-sombra-del-Padre o algo así, no sé bien qué quiere decir.

Bueno, pero nada más político que la sombra del Padre, ¿no?

Otra reducción. La sombra de un padre no tiene porqué ser solo política. Y en el caso de Shakespeare no es solo esto de ninguna manera. Hay que pensar más en los afectos y en la fuerza. ¿O cree usted que un hijo que conversa en un rincón con el fantasma de su padre en lo que se mordisquea las uñas y pone los ojos en blanco es únicamente un hecho político? Es muy probable que ni siquiera sea esto...

La primera vez que vi Máquina-Hamlet fue en un barrio de la periferia de La Habana que se llama Alamar. Un pequeño grupo underground la montó en una plazoleta y recuerdo que hasta algunos policías estaban sentados mirando la obra. Lo interesante es que Alamar es un barrio al más puro estilo socialista. Es decir, con edificios prefabricados y donde eso que usted ha llamado “vida privada” existe casi contraída a cero, ya que todo el mundo puede escuchar o vigilar sin problemas a todo el mundo... Todo esto solo para decirle, que ese trasfondo de bloques grises lleno de ventanas y ventanas y ventanas, es el mejor decorado que he visto alguna vez para una obra de teatro.

Sin duda, la deformación de Le Corbusier que el socialismo llevó a cabo en esa extensa área geográfica que Occidente antes denominaba “el telón de acero” es una de las más atractivas, por perversa, que se pueda pensar. Sin embargo, su relato, que me parece muy interesante, también está demasiado cargado con su propia historia personal. De ahí que el Hamlet parlotando en un barrio periférico de La Habana le haya parecido lo mejor del mundo. Pero ¿cree usted que para alguien en Noruega o Francia funcionaría de la misma manera? Supongo que no. El mejor escenario para una obra de teatro es siempre algo muy relativo. Quiero decir, no existe.

¿No piensa usted que esos edificios prefabricados vendrían a ser el alma visible de esa ideología nefasta que durante tiempo se llamó comunismo y por lo tanto de un monólogo como Máquina-Hamlet, siempre en la frontera entre lo privado y lo político?

No.

(?!)

El “alma visible” es una manera demasiado bonita de nombrar algo que estaba esencialmente podrido y fuera-de-foco en esa ideología que hace ya un tiempo se hundió pero que considero tampoco era el mal absoluto. De hecho, a pesar de que siempre fui muy crítico con el socialismo y su *reductio ab absurdum* de la vida de los alemanes orientales, pienso que había cosas o valores que realmente eran importantes, salvables. Lo malo de un sistema es que es como un

barco, cuando se hunde, lo arrastra todo, incluso lo que debería sobrevivir.

¿Por ejemplo?

Mire, según los neurólogos, cuando a alguien le cortan una mano o un pie, puede estar después varios años sintiendo picazón o dolor en la mano o pierna que ya no existe. Y esto es también lo que sucede con los sistemas que se extienden por tanto tiempo, que regulan y definen la vida de las personas incluso por varias generaciones. Al final, uno termina “sintiendo” en el lugar amputado...

Más de una vez usted ha dicho que detrás de los personajes-de-teatro no hay nada. Los personajes son máscaras y cuando termina la obra termina también el personaje. Algo así como un vacío frente a otro vacío. ¿Continúa pensando esto?

Creo que lo que le respondí en la pregunta anterior se adecúa también a esta. Es muy probable que alguien continúe “sintiendo” en el lugar donde antes había una pierna, pero esto será un sentimiento falso, producto quizá de un complicado espejismo. Allí donde antes había una pierna, ahora hay nada. Por otra parte, actuamos demasiado en la vida, frente a la familia, los amigos, el carnicero, los periodistas... Sería demasiado ir al teatro para allí también encontrar actuaciones, ¿no? Como decía Brecht: los peores actores son los que siempre actúan.

Dicen que Tadeusz Kantor, el gran dramaturgo

polaco, cada vez que descubría sobreactuaciones en sus actores los encerraba en una jaula por horas, para que aprendieran a estar a solas con ellos mismos. Incluso un día olvidó a uno allí durante toda la noche. ¿Esta relación entre tortura, precisión y teatro le parece válida?

Kantor era polaco, como usted acaba de decir. Y los polacos tienen fama de ser muy despiadados... Tampoco hay que exagerar. La tortura debe ser conceptual pero nunca, en ningún caso, física. Quiero decir, a mí me interesaría más que mis actores pensarán conmigo sobre la tortura, a que sintieran cualquier tipo de terror ante mi presencia.

¿Ha hecho algún ejercicio con sus actores al respecto?

El teatro es siempre una reflexión sobre el terror. El terror ideológico, el terror social, el terror que incluso puede sentir alguien ante sí mismo. Una vez estábamos haciendo improvisaciones en el Berliner Ensemble y una actriz empezó a llorar porque en su último sueño después de haberse convertido en una gallina, se había estrellado contra las alas de un avión que según ella volaba muy bajo, casi a nivel del piso. Esta muerte simbólica, por llamarla de alguna manera, la había deprimido y alejado de toda concentración a la hora en que estábamos trabajando juntos...

¿Y usted qué hizo; la disculpó ese día y al otro se concentraron en otra cosa?

La disculpé ese día y al siguiente regresé con una gallina real y le dije, tu improvisación de hoy tiene que ver con esta gallina. Muéstranos que puedes hacer. Herta, que así se llamaba la actriz, terminó al final descuartizando a la gallina y hasta dándole un par de mordidas...

¿Cree usted en el teatro como terapia?

No. Por lo menos mi teatro, no. En todo caso es un ensayo, una reflexión, un poner en escena toda la fuerza que en determinado momento uno puede concentrar en sí mismo. Pero terapia no. Oh, no. No creo que nadie crea en el teatro o la literatura como terapia.

Diferentes antropólogos, sobre todo norteamericanos, han escrito sobre la relación entre teatro y cura. O mejor, entre representación y posesión. El ritual de posesión que se establece a la hora de “encarnar” un personaje o una mentalidad determinada. El caso más cómico, o trágico, es el de Johnny Weissmüller, el famoso actor de Hollywood de los años treinta que murió pensando que era Tarzán...

Los antropólogos norteamericanos no tienen ni idea. Y el caso de Johnny Weissmüller es bastante diferente. Weissmüller enfermó en la vejez y murió creyendo que era Tarzán después de haber filmado decenas de películas y haber sido una gloria de la natación. Su caso no tiene nada que ver con la posesión. No hay que echarle la culpa al “buen salvaje”...

“En una sociedad socialista el principio básico es ampliar la élite. En las sociedades occidentales (léase capitalistas) ocurre todo lo contrario. Por razones, en parte económicas, la élites tienden a concentrarse sobre sí mismas.” Después de haber vivido el hundimiento del socialismo en Europa, ¿sigue pensando de esta manera?

Toda reflexión está íntimamente ligada con el momento histórico y privado en que se pronuncia. Y sí, en los setenta y ochenta, a la vez que veíamos —aquí casi hablo en nombre de mi generación— lo imperfectas que resultaban algunas cosas, lo contradictorias que eran, también creíamos en una suerte de ampliación de las élites culturales, de eso que tanto se repetía y luego resultó ser falso de La Cultura Para Todo el Pueblo. Entonces, ¿qué quiere le diga? Ya no estoy de acuerdo. En parte, incluso, el muro se derrumba por la cantidad de promesas que nunca se llegaron a cumplir. Pero en los años setenta todo era diferente. Me atrevo a pensar que hasta en la misma Cuba era así, ¿no? Todavía creíamos.

Todo depende de quién hable. Pero sí, supongo que incluso hoy existen personas que aún creen en todo eso.

Sabe usted, lo más difícil de aceptar —por lo menos en mi caso— no es tanto que existieran promesas que se cumplieran y otras que no. Eso sucede en todas partes, aunque bien es cierto que bajo el capitalismo las promesas nunca son colectivas, no vienen disfrazadas de Gran Padre Ideológico, tal y como intentaba

representar para nosotros el partido o la figura misma de Honecker. Lo más difícil de aceptar es que la historia y todo lo que se mueve alrededor de ella no sirve para nada. Siempre hay gente dispuesta a lo peor, y lo peor es siempre creer ciegamente en algo, aceptar sin más ni más. Ahora mismo hay gente en Alemania que se organizan alrededor de agrupaciones neo-nazis, ultranacionalistas, o que tienen de nuevo una añoranza por lo peor de nuestra historia. ¿Entiende usted? Entonces, lo que me pregunto a cada minuto es, para qué sirvió el hundimiento del totalitarismo si siempre hay gente dispuesta a resucitarlo o, peor, a construir cosas peores. ¿Quizá no era acaso mejor buscar una variante donde sobreviviera parte del pasado con algo totalmente nuevo, utópico?

Bueno, en todo caso no. Aunque comprendo lo que usted dice, soy de los que creen en la efectividad de ese hundimiento. Continuar como antes sería aceptar el-propio-hundimiento, moral y político quiero decir, y esto es lo que nunca debe ser aceptado. De lo contrario terminaríamos como su actriz, llorando porque nos convertimos en una gallina descuartizada por las aspas de un avión...

Hmm... No sé si le dije que esta actriz hace dos años se mató. Se enterró una aguja en el lado izquierdo del pecho, de esas largas que se usan en los telares y en las fábricas de ropa, y murió...

¿Pudiera pensarse el suicidio como un hecho teatral, un proceso?

um Gottes willen..., por supuesto que no. El suicidio, la muerte en cualquiera de sus variantes es un hecho privado, íntimo. No hay que confundir.

Usted ha escrito, creo en su autobiografía, que el teatro ante todo mueve situaciones, no historias. ¿No pudiera ser el suicidio, no el de alguien en específico —aunque, ¿por qué no?— una situación a narrar en una obra futura?

Quizás. Aunque en mi caso me negaría a trabajar con la muerte de alguien en particular. Sobre todo de alguien que durante mucho tiempo estuvo cercano a mí. El problema de la muerte, por lo menos en Occidente, es que tiene demasiada moral atrás, demasiada religión, y la gente no tiende a concebirlo como un proceso, un bucle que no es vertical ni horizontal. Y para que algo pueda ser sometido a la moledora de carne que es el teatro mismo tiene que ser negativo además de poder ser leído como proceso. Es decir, la muerte por la muerte misma no me interesa. A la muerte por la muerte misma le falta negación, contracultura, enfermedad. Es decir, todo eso que a mí me interesa destruir.

¿Representa para usted el teatro un “proceso de destrucción”; es decir, un espacio donde ante todo se construyen y se colocan al límite preguntas?

Mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la mayor cantidad de carne que sea posible. De esta experiencia sale mi Hamlet, mis obras sobre la historia alemana, el

Bildbeschreibung que hace unos años monté con Bob Wilson en Graz; mi autobiografía... El teatro o destruye lo establecido o no tiene sentido.

Por cierto, ahora que menciona Alemania, me gustaría hacer un aparte sobre su texto quizá más extendido en el tiempo, ya que demoró quince años en terminarlo: Germania. Muerte en Berlín. Ese Goebbels embarazado, con grandes tetas, al que un Hitler caricaturesco le da nalgadas y pellizquitos (tratándolo todo el tiempo como a una suerte de amante), ¿vendría a ser su especial venganza con la realidad de posguerra alemana pero en especial con eso que en una película magistral Pasolini llama “el imperio de Bonn”?

La posibilidad de construir en escena a un Hitler demente y antropófago que grita constantemente órdenes a una suerte de Goebbels transexual que se siente orgulloso de llevar en su vientre a la “nueva” Germania, fue una de las ideas que nunca me abandonó desde que empecé a concebir la obra en 1956. Una idea a la misma vez que banal (y ya usted sabe, nada más banal que la política): utópica y caricaturesca, que resumía —por así decirlo— el lado trágico que tuvo para nosotros el Tercer Reich y todo lo que vino después. Pasolini entendió esto muy bien, como usted acaba de mencionar, en su *Porcile*. Una de sus películas más logradas y curiosamente menos reconocida.

¿Trabaja ahora mismo en algo específico?

Nada en concreto. O sí..., hoy a la mañana he hecho fotos de mi mujer. ¿La conoce? Es una fotógrafo muy interesante, arriesgada. He hecho fotos de pedazos de su cuerpo. Desnuda. Probablemente hagamos un libro en conjunto.

¿Cree usted en la unión entre teatro y otras artes audiovisuales (fotografía, danza, cine...)? O mejor, ¿en la fisura entre teatro narrativo y teatro visual?

El teatro quizá sea el arte más antiguo y, sin dudas, el que más capacidad de futuro posee. Y mientras menos “teatro” sea, mejor. Eso es lo que se aprende viendo a Artaud, Samuel Beckett, Brecht... El teatro no tiene que ser narrativo ni visual. Tampoco una mezcla de los dos conceptos. El teatro tiene que concentrarse en su propia delirio, su diferencia. Y mientras más diferente y neurótico sea, mejor. La única manera de hablarle al presente es desde la obsesión y la inactualidad. Cualquier obra que se respete tiene que ser profundamente in-actual.

Esta conversación la comencé citando un poema suyo que habla precisamente de la tortura y, a la vez, de cierta desesperanza. Una desesperanza irónica, por decirlo de alguna manera. ¿Sería tan amable, y para terminar con la entrevista, de leer Autorretrato a las dos de la madrugada del 20 de agosto de 1959 en voz alta para registrarlo en nuestros archivos?

(Hmmm..., carraspea):

Sentado junto a la máquina de escribir. Hojeando
Una novela policiaca. Al final.

Sabrás lo que ya sabes ahora:
El secretario de rostro plano con poblada barba
es el asesino del senador
Y el amor del joven sargento de la Brigada Criminal
Por la hija del almirante es correspondido.
Pero no te saltarás ni una página.
A veces al pasar la hoja una hojeada rápida
Al folio en blanco puesto en la máquina de escribir.
Por lo menos eso nos lo evitaremos. Algo es algo.
El periódico decía: en algún lugar una aldea
Ha sido bombardeada hasta no dejar piedra sobre
/piedra.
Es lamentable, pero en qué te atañe a ti.
Precisamente ahora está ocupado el sargento con
/impedir
el segundo asesinato.
A pesar de que la hija del almirante le ofrece
(¡por primera vez!)
Los labios, estar de servicio con lleva servidumbre.
No sabes cuántos muertos, se han llevado el
/periódico.
Al lado tu mujer sueña con su primer amor.
Ayer intentó ahorcarse. Mañana
Se abrirá las venas de las muñecas o qué sé yo.
Por lo menos tiene un objetivo a la vista
Que alcanzará de un modo u otro.
Y el corazón es un cementerio espacioso.
La historia de Fátima en el *Neues Deutschland*
Estaba tan mal escrita que te echaste a reír.
Se aprende más fácilmente a torturar que a
/describir la tortura.
El asesino ha caído en la trampa
El sargento magrea a su premio.

Ahora puedes irte a dormir. Mañana será otro día.¹

Señor Müller, muchas gracias por su tiempo.

A usted.

Nota bene: A pedido de Petra Lammers, dramaturga y directora de Theater Pigs' Appeal, realicé esta “falsa” entrevista con el gran Heiner Müller en 2009. *Discurso de la madre muerta*, mi pieza, se ponía junto a una obra suya en Düsseldorf, y ambas hablaban del estado, la paranoia y el deterioro mental como síntoma extremo y político. Para esto tomé respuestas de HM de varias entrevistas —algunas traducidas por mí para este *assemblage*— y le puse un contexto y unas preguntas nuevas. Preguntas que a la misma vez que nos acercaban nos alejaban. No faltó, oh goce, quien creyó que esta conversación había sido real.

¹ Müller, Heiner. “Autorretrato a las dos de la madrugada del 20 de agosto de 1959”. Sin traductor. En línea: https://www.lainsignia.org/2006/julio/cul_031.htm

ÍNDICE

- Antes de empezar... / 7
- La plaga rusa / 9
- Lamborghini y el cadáver de Perón / 21
- Rabo de anti-nube: Diarios 2002-2009 / 29
- Jorge Luis Arcos: Lorenzo sentía que era ... / 57
- Carlos M. Luis: El estado origenista / 75
- Servando Rocha: El verdadero terror es ... / 93
- Herta Müller: El faisán rumano ha estado ... / 103
- Nacionalismo y literatura: cómo se construye ... / 123
- Idalia Morejón Arnaiz: El estremecimiento... / 131
- Pedro Marqués de Armas: Psiquiatría para ... / 144
- El gran mentiroso vs. el gran paranoico / 152
- Umberto Peña: Bocas, dientes, cepillos, resto... / 167
- Coco Fusco: Performance y política en Cuba / 211
- Santiago Sierra: Teoría del Antipatriotismo / 222
- Historia Natural de la Reconstrucción / 230
- Heiner Müller: Autorretrato a las dos de ... / 243
- Utopía y sacrificio: Apuntes para la gran estafa / 258
- Miñuca Villaverde: *Tent city* / 274
- Rosa Ileana Boudet: Todo está en el archivo / 293