

Tempestad atrapada en la descripción de un cuadro "Bildbeschreibung" de Heiner Müller y "The Tempest" de William Shakespeare.

Ana Rosa Calero Varela
Universidad de Valencia

In Heiner Müllers Postscriptum zu seinem Werk *Bildbeschreibung* werden verschiedene Intertexte anzitiert, unter denen auch Shakespeares *The Tempest* ist. Dieser Text ist nicht in allen Ausgaben von Müllers *Bildbeschreibung* zu finden. Wahrscheinlich ist darin der Grund zu suchen, weshalb *The Tempest* bei der Analyse dieses Werks vernachlässigt wurde. Meine Absicht ist es, die Parallelen zwischen beiden Stücken aufzuzeigen und so zu beweisen, dass es sich auch um einen wichtigen Intertext handelt, der genauso wie die anderen, die ebenfalls kurz von mir besprochen werden, dazu beiträgt, das Verständnis der *Bildbeschreibung* zu erleichtern.

1. INTRODUCCIÓN

Heiner Müller (1929-1995) se ocupó a lo largo de su vida de la obra de Shakespeare. Realizó dos traducciones: *Wie es Euch gefällt* (1967) y *Hamlet* (1976), y cinco reescrituras de textos shakespearianos: *Waldstück*¹ (1969), *Macbeth (nach Shakespeare)* (1971), *Die Hamletmaschine* (1977), *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1984) y *Bildbeschreibung* (1985).

En esta última obra la presencia shakespeariana no es tan explícita como en las demás de Heiner Müller en torno al autor británico. Mi intención es mostrar que podemos establecer paralelismos entre *The Tempest* y el texto de Müller, a pesar de que son pocos los autores² que se han ocupado de analizar la presencia de esta obra de Shakespeare en *Bildbeschreibung*.

El recorrido que propongo a continuación comienza con *The Tempest* de Shakespeare, en este apartado me centraré en el análisis de los puntos más relevantes para poder cotejar ambas obras. Después nos acercaremos a *Bildbeschreibung* y a otros intertextos presentes en la obra

de Müller, para llegar al final del itinerario y poder establecer puntos de conexión entre *Bildbeschreibung* y *The Tempest*.

2. THE TEMPEST

This island's mine

Parece ser que la obra fue escrita en 1611 y que sólo existe la versión del First Folio de 1623. *The Tempest* fue la última gran obra del bardo: “*The Tempest* is Shakespeare’s crowning work”.³ En esta obra no hay fuentes dominantes, existen sobre todo fuentes secundarias: Ovidio, documentos de viajes, obras tempranas del autor, así como referencias al ensayo de Montaigne sobre los caníbales. Shakespeare se hace eco en su obra de la realidad del momento, es decir, la política de expansión colonial inglesa y los consiguientes viajes al Nuevo Mundo.

Las interpretaciones⁴ de la obra han variado considerablemente a lo largo de los siglos. Las más tradicionales centrarían su enfoque en la figura de Próspero, mientras que para las teorías poscoloniales el verdadero protagonista es Cáliban y Miranda para las feministas.

En cualquier caso, lo que las lecturas poscoloniales y feministas de *La tempestad* demuestran es que la universalidad de Shakespeare no reside en un problemático carácter intemporal de las relaciones de género y poder que sus textos incorporan, sino en que sus piezas ofrecen espacios para la incorporación de las voces alternativas de las mujeres y de otros grupos sociales.⁵

Podríamos identificar estos “espacios”, en los que tienen cabida esas otras voces, con los “Freiräume für Phantasie” que menciona Heiner Müller cuando se refiere a los fallos del cuadro original en el que se basó para realizar su obra *Bildbeschreibung*, que comentaremos en el siguiente apartado.

Jan Kott⁶ afirma que *The Tempest* tiene dos finales: en la superficie todo acaba bien. Próspero recupera el ducado de Milán, Alonso recupera a su hijo y se arrepiente de su antigua traición; Ariel es liberado; Cáliban

reconoce que ha confundido a un borracho con un dios; Ferdinand y Miranda juegan felices al ajedrez; Antonio y Sebastián, los dos hermanos traidores, son invitados a cenar por Próspero; el barco se ha salvado del naufragio y les espera. Pero, hay otro final en el que se suceden las usurpaciones. Cuando Próspero llega a la isla, doce años atrás, le había sido arrebatado el poder por su hermano Antonio, aliado con el rey de Nápoles, Alonso. Próspero se convierte en señor de la isla, desplazando a Cáliban, a quien le correspondería por derecho el poder sobre la isla al morir su madre, Sycorax, y le convierte en su esclavo. Próspero libera a Ariel del hechizo de Sycorax, pero le pone a su servicio. Cáliban intenta violar a Miranda. Antonio y Sebastián conspiran contra Alonso cuando éste duerme. Cáliban se alía con Stefano y Trínculo para derrocar a Próspero.

La teoría poscolonial⁷ pone de relieve esta historia de usurpaciones, centrándose en la figura de Cáliban. Un aspecto clave es la cuestión del lenguaje. Próspero es el maestro de ceremonias y es él quien tiene poder absoluto sobre los demás personajes gracias a su magia, este hecho queda reflejado en su poder sobre el lenguaje. Cáliban, variante de caníbal, aparece en la lista de personajes como “esclavo salvaje y deforme”. Próspero y Miranda se refieren a él con insultos como: “villain”, “abhorred slave”, “poisonous slave”, “lying slave”, etc. Sin embargo Cáliban no es un monstruo, le gusta la música y habla en verso, habla el lenguaje de los colonizadores que ellos mismos le han enseñado. Cáliban responde a Miranda con resentimiento cuando ésta le recuerda el tiempo y esfuerzo que necesitó para enseñarle:

You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse (I ii, 362-363)⁸

Lo que Cáliban lamenta es que le enseñaron el lenguaje, pero la única ventaja que encuentra a esto es que ahora puede maldecir su destino.⁹

Próspero no sólo ejerce sus poderes sobre Cáliban sino también sobre Ariel y Miranda. Próspero liberó a Ariel del hueco de un pino cuando llegó a la isla. Sycorax le había encerrado allí por negarse a ser su siervo. Es cierto que Próspero le libera, pero la historia se repite ya que le pone a su servicio, aunque al final le libere definitivamente al renunciar a su magia.

Miranda es una de las figuras femeninas más solitarias del teatro del Renacimiento, se mueve en un escenario dominado exclusivamente por hombres. Tanto su madre como la de Cáliban son citadas por su ausencia. Próspero se ha encargado de su educación haciendo de ella una mujer subordinada a su voluntad:

Miranda is ordered to sleep, awake, come on, see, speak, be quiet, obey, be silent, hush and be mute. She is his property, to be exchanged between father and husband.¹⁰

Próspero vela por la sexualidad de su hija antes de entregársela a Ferdinand. Por otra parte, Próspero asegura con el matrimonio de su hija la incorporación del ducado de Milán al reino de Nápoles e imposibilita a Antonio cualquier intento de volver a gobernar.¹¹ Miranda participa asimismo en el proyecto colonialista, pues aunque considera que Cáliban es un hombre,¹² y no un monstruo, se dirige a él como a un inferior, le insulta pero también participó en su educación. La crítica ha establecido ciertos paralelismos entre Miranda y Cáliban:

[...] the error of the 'savages' in welcoming the colonists is not, as might have been thought, the unavoidable fault of brutish brains, a natural defect. European culture, represented in Miranda, is prone to a similar failure. The parallel between Caliban and Miranda is Shakespeare's deft way of putting the New World on the same fragile footing as the Old. Humanity is shared equally between them because both worlds are shown to have an identical potential for erring in judgement.¹³

Este pasaje se refiere a la famosa exclamación de Miranda cuando ve a los cortesanos:

O wonder
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in't! (V i, 181-184)

Esta exclamación no está exenta de ironía puesto que las personas que está viendo son los que arrebataron el poder a su padre, aunque en realidad son el reflejo de lo que ellos han hecho con Cáliban.

Otra cuestión relacionada con la teoría poscolonial es el dominio de la naturaleza por parte de los colonizadores.¹⁴ Próspero renuncia al final de la obra a su magia y con ello al dominio ejercido sobre la naturaleza. Utilizó sus poderes mágicos para provocar la tempestad y poder producir así su propia obra, donde todo parece estar bajo su control. Sin embargo hay algo que sí se le escapa: la revuelta conducida por Cáliban. A pesar de conocer las intenciones de éste, el texto expone la sorpresa de Próspero:

I had forgot that foul conspiracy
Of that beast Caliban and his confederates
Against my life (IV i, 139-141)

3. *BILDBESCHREIBUNG*

So I tried to write a text about the world on the other side of death, and that's the main impulse. I think it's just a democratic attitude because the dead ones are the majority. There are many more dead people than living ones, and you have to write for a majority. This is socialist realism.

De la bibliografía se desprende que la obra que nos ocupa, *Bildbeschreibung*, fue escrita para dos ocasiones: para el festival de teatro de Graz ("Steirischer Herbst") de 1985 y por encargo de Robert Wilson para su escenificación de *Alceste* en marzo de 1986 en el *American Repertory Theatre* en Cambridge, Massachusetts. Lo lógico sería decantarnos por la primera versión puesto que fue estrenada en 1985 en el festival de Graz, dirigida por Ginka Tscholakowa, entonces mujer de Müller.

El texto de *Bildbeschreibung* ocupa ocho páginas, está separado por comas y en algunas ediciones fue publicado sin punto final. La ausencia del punto final supone darle a la obra un final radical abierto. Otra cuestión importante por el tema que nos ocupa, es la ausencia de *The Tempest* en el postscriptum de las algunas ediciones¹⁵ del texto de Müller. Así, la referencia explícita a la obra de Shakespeare no siempre ha estado

incluida, siendo una posible causa de la poca atención recibida en la bibliografía secundaria. Desgraciadamente no he podido desvelar el misterio de por qué Müller no la incluyó desde el principio.

Müller basó su texto en un dibujo de una estudiante de Sofía que no sabía dibujar bien.¹⁶ Los fallos del dibujo fueron utilizados por Müller como “Freiräume für Phantasie”,¹⁷ según comenta en su autobiografía. El texto carece de indicaciones escénicas, no hay tampoco indicaciones de lugar ni de tiempo y los personajes están disueltos en el paisaje. “Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur” (BB 14).¹⁸ Las consecuencias de la acción siempre serán pasado y la estructura dramática ha muerto. Para algunos críticos el texto está más próximo a la lírica, para otros se trata de un largo poema en prosa. Lehmann habla de un texto postdramático:

Ihre Ästhetik [von Müllers neueren Texten] ist, wenn nicht als postmodern, so doch als *postdramatisch* zu kennzeichnen – und damit freilich zugleich vor-dramatisch, lag doch der Ursprung des Theaters keineswegs im ‘Dramatischen’, sondern in chorischen Gesängen und episch breiten Erzählungen, bei denen der Dialog nur eine untergeordnete Rolle spielte.¹⁹

Mi análisis se centrará principalmente en las tres figuras protagonistas de *Bildbeschreibung*: pájaro, mujer y hombre y las relaciones que se establecen entre ellos.

De la descripción de Müller podemos “reconstruir” el dibujo original: dos nubes en el cielo, una montaña, a la derecha tres árboles, una casa con una ventana, una puerta y un tejado, un árbol frutal delante de la casa, una mesa de jardín, sobre ésta un recipiente de cristal con fruta, una copa de vino, sol, sobre una rama del árbol un pájaro, una mujer, un hombre que sujeta un pájaro con la mano derecha, tempestad: las cortinas de la ventana ondean hacia fuera, el esqueleto de otro pájaro en la pared interior de la casa, visible a través de la ventana. El vaso de vino volcado sobre la mesa contiene un líquido que va cayendo al suelo. También hay dos sillas, una rota y tumbada a la derecha detrás del árbol. Hasta aquí este paisaje que

podríamos calificar de neutral. Sin embargo, ciertos detalles nos sugieren una realidad más oscura.

El autor cuestiona las imágenes por medio de la conjunción “oder”, conjunción que nos ofrece alternativas violentas y monstruosas: “sein Obst ist augenscheinlicheßbar, oder geeignet, Gäste zu vergiften” (BB 7); “es kann ein Geier sein oder ein Pfau oder ein Geier mit Pfauenkopf” (BB 7-8), “Wein oder Blut” (BB 11)... Para poner en duda cualquier posible certeza Müller utiliza además “vielleicht”, “wahrscheinlich”, “scheint”, “zwischen”. Para Müller la comprensión es un proceso,²⁰ por eso la persona que observa el cuadro se acerca a él poco a poco y nos ofrece diferentes lecturas. En el siguiente comentario Keller resume muy bien la intención de Müller de reivindicar diferentes alternativas a esa búsqueda de la verdad universal y absoluta, pues ésta no existe:

[...] die ‘Wahrheitssuche’ in der Gegenwart [darf nicht] durch verkrustete Ideologien gehemmt werden. Deshalb plädiert Müller für eine weltoffene, lebensbejahende Haltung, für permanente Lernbereitschaft und Wißbegierde, für die uneingeschränkte Freiheit des Nachdenkens und Forschens.²¹

Por considerar la comprensión como un proceso, la descripción que realiza Müller se sale del cuadro, no se deja enmarcar dentro de una ideología que busque la verdad absoluta.

El paisaje está localizado entre Asia Central y África/Sudamérica: “Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau” (BB 7). Es decir, nos situamos en una Europa enmarcada por los países del Tercer Mundo. El paisaje ha sido alterado por el hombre, se trata de un paisaje artificial, las nubes están sujetas por alambres y “das Haus im Vordergrund mehr Industrieprodukt als Handwerk, wahrscheinlich Beton” (BB 7). Se hace aquí una posible referencia a la presencia colonizadora del Primer Mundo en el Tercero con los efectos de la industrialización.

Las figuras, como vimos, son una mujer, un hombre y tres pájaros: uno vivo, uno cautivo y otro muerto. Si el resultado siempre es pasado

podríamos pensar que los tres pájaros en realidad son uno que ha pasado por los tres estados descritos en el texto. Asimismo la mención a la posible ceguera del hombre “vielleicht ist er blind” (BB 9) se referiría a que el ataque final del pájaro ya ha ocurrido. El pájaro del árbol es definido como buitre o pavo real o buitre con cabeza de pavo real (BB 8), es decir, símbolo de la muerte o símbolo narcisista sexual o un ser con una naturaleza híbrida que contiene los dos y sus correspondientes connotaciones: “the display of male sexual potency and the taste for dead flesh”.²² En cuanto a su mirada y su pico “gegen die Frau gerichtet” (BB 8), resaltan su agresividad.

La mujer es descrita como joven, la nariz larga con un hinchazón, quizá de un puñetazo, el pelo largo o canoso, por la luz tan fuerte no se puede saber, la ropa un abrigo de piel con agujeros, camisa fina desgarrada a la altura del brazo, la mano derecha a la altura del corazón o bien del pecho izquierdo, un gesto de rechazo o del lenguaje de los sordomudos. La mujer es presentada como víctima de una violencia que no cesa: “die Abwehr gilt einem bekannten Schrecken, der Schlag Stoß Stich ist geschehn, der Schuß gefallen, die Wunde blutet nicht mehr, die Wiederholung trifft ins Leere” (BB 8). Pero la muerte no sólo es física sino también lingüística:²³ “die Kiefer malen Wortleichen und Sprachmüll” (BB 8). Las suposiciones sobre la mano izquierda, que no se ve puesto que está fuera del marco, son tres: “die Hand kann eine Klaue sein, ein (vielleicht blutverkrusteter) Stumpf oder ein Haken” (BB 8). Es decir, la mano puede ser de origen animal (Klaue), artificial (Haken), o estar amputada (Stumpf). Es significativo que se trate de la mano izquierda, pues el hombre, el asesino/escritor, es zurdo:²⁴ “sein Messer schreibt von rechts nach links” (BB 11). La mirada de la mujer está dirigida al suelo:²⁵ “der Blick auf den Boden gerichtet, als ob er ein Bild nicht vergessen kann und oder ein andres nicht sehen will” (BB 8). Teraoka diferencia entre la mirada del pájaro y la de la mujer del siguiente modo:

Hers is not a concentrated, focused “Blick” like that of the predatory bird, but one in which the woman is trying deliberately *not* to see. Her effort not to engage in the same obsessive violence of the text, not to penetrate with her gaze, is symbolized also by her amputated left hand [...]²⁶

El texto nos muestra tres variantes sobre lo que ocurrirá o ha ocurrido junto a la mesa con el vaso vacío. Son tres tipos diferentes de violencia

hacia la mujer, cuyo resultado son heridas en el cuello o garganta. Es éste el lugar donde se articula la voz, por lo que su capacidad de hablar es anulada y así en el texto ella utiliza el lenguaje de los sordomudos. La pérdida de la voz en la mujer y la ceguera del hombre son dos tipos de castración significativos que el autor expone en la obra. La primera posibilidad uniría el acto sexual con el vampirismo, ya que después del orgasmo se muerden el uno al otro en el cuello. La segunda alternativa se refiere a la posible estrangulación de la mujer. La tercera identifica la herida en el cuello con un corte hecho con cuchillo por el asesino zurdo. Pero el asesino necesitará de nuevo el cuchillo “wenn das zerbrochene Glas sich zusammensetzt aus den Scherben und die Frau an den Tisch tritt, am Hals keine Narbe” (BB 11). Es decir, la violencia a la mujer se repite una y otra vez, ésta muere y regresa de entre los muertos para morir de nuevo.

Sin embargo, las fronteras entre la víctima y el asesino parecen diluirse al ser descrita la mujer como: “der durstige Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt” (BB 11) y “MATA HARI der Unterwelt” (BB 12). La mujer aparece tres veces como ángel: ángel de los roedores, ángel sediento y ángel hueco bajo el vestido. La figura del ángel nos recuerda al “Angelus Novus” de Paul Klee y la descripción que de él hizo Walter Benjamin.²⁷ Según Georg,²⁸ el ángel utópico se ha convertido en un ángel vengativo apocalíptico. La mujer aparece asociada a la tempestad, al viento que sale de la casa por la presencia de éste, la mujer es además presentada como embarazada de la tempestad. Esta tempestad, según Benjamin, representa el progreso que impedía al ángel de su descripción redimir las ruinas del pasado amontonadas en una sola catástrofe. En la visión de Müller el progreso, el futuro, se une al pasado, a los muertos, quizá para extraer de ellos lo que se han llevado de futuro a la tumba:

Marx spricht vom Alldruck toter Geschlechter, Benjamin von der Befreiung der Vergangenheit. Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.²⁹

El hombre no es descrito tan exhaustivamente como la mujer, no se realiza una descripción física de él, sólo se destacan los dedos de su mano

izquierda como largos y torcidos; y su ropa, o parte de ella, se menciona por su ausencia. La persona que observa el cuadro se pregunta por qué no lleva guantes o sombrero. El hombre aparece como cazador sujetando un pájaro asustado con el pico abierto lanzando un grito mudo al espectador. La primera imagen de la mujer era de fragilidad, mientras que la del hombre es la del dominador, que intenta imponer su fuerza a la naturaleza. El observador se pregunta cuál será el otro trabajo del hombre: “was kann seine Arbeit sein, von dem vielleicht täglichen Mord an der vielleicht täglich auferstehenden Frau abgesehen” (BB 11). Vemos que su primer trabajo es contribuir a la pervivencia del continuum de la historia, del círculo vicioso de la violencia. El hombre extiende una red de alambre alrededor de la montaña para protegerse de los muertos cuya resurrección tendrá lugar después y que él mismo ha provocado. Al final de la obra, mientras prueba el filo de su cuchillo en la garganta de su víctima con mirada distraída, quizá por la risa de la mujer, el pájaro en el árbol, atraído por el reflejo del filo, vuela en picado y le saca los ojos. Si el pájaro es un buitre debemos suponer que el hombre está muerto ya, debido a que estas aves sólo se alimentan de carne muerta. El texto se refiere a él como “vielleicht nur ein Toter im Dienst” (BB 12). Además, Müller comenta en el postscriptum que el texto describe un paisaje más allá de la muerte. En cualquier caso el ataque del pájaro traslada al hombre al mundo de las víctimas y hace desaparecer la mirada masculina privilegiada y su dominio sobre la naturaleza.³⁰

Las tres figuras son calificadas como “Versuchstiere” (BB 13), animales de laboratorio de un plan quizá preconcebido. La lucha entre ellos y el asesinato diarios: “Mann gegen Vogel und Frau, Frau gegen Vogel und Mann, Vogel gegen Frau und Mann” (BB 13), proporcionan al planeta el combustible necesario para seguir funcionando.

El autor del texto, como el asesino, se integra en él como hombre zurdo que desde su posición privilegiada contribuye a la persistencia de la violencia, pues con su escritura recrea los asesinatos. Para evitarlo el autor debe desaparecer. Hasta el final no descubrimos esta voz que se cuestiona a sí misma y termina por disolverse en el paisaje de la escritura:

IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt
ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am
Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut

am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm (BB 14)

“IM SPIEGEL WOHNEN”, es decir, vivir al otro lado del cuadro pero integrado en él,³¹ como los reyes en el cuadro de “Las Meninas” o los posibles visitantes de un museo. Existen diferentes propuestas sobre la identidad del “ICH”. Para Riechmann³² se trata de la voz de un espectador que describe un escenario. Lehmann opina que se trata de un aparato “ein Photo- oder Filmapparat, eine Maschine des Blickens, in der der totalisierende und der “zögernde” Blick koexistieren”.³³ Ambas propuestas podrían ser válidas puesto que el final de la obra queda abierto: “an welchem Gerät ist die Linse befestigt, die dem Blick die Farben aussaugt, in welcher Augenhöhle ist die Netzhaut aufgespannt, wer ODER WAS fragt nach dem Bild” (BB 14).

Un tema central en *Bildbeschreibung* es precisamente la mirada. Ya mencionamos anteriormente la mirada de los tres personajes. Pero la mirada está además presente en todo el texto y es el eje sobre el que se sustenta el drama en esta obra. Lehmann es el que mejor lo expone:

Es geht um ein Drama zwischen zwei Blicken. Es gibt einen Blick der Erstarrung, [...], der Stillstellung in Ewigkeit, der Wiederholung. Dieser mythische Blick ist der der Sonne [...]: es ist der *eine* Blick auch jener Instanz, die das Bild betrachtet. Wenn und solange dieser Blick in Kraft bleibt, kann kein anderes Sehen neue Wirklichkeit herbeirufen. Dieses andere Sehen: das andere Theater, die andere Theoria, funktioniert ‘zwischen Blick und Blick’. Sie nimmt in einer – [...] – unsichtbaren Unsichtbarkeit, näherungsweise im ‘Blinzeln’ metaphorisiert, ihren Platz ein. Dieser zweite Blick, in einem Krieg mit dem anderen begriffen, löst sprengend die geschlossene, ewige Gegenwart des Bildes auf.³⁴

El primer tipo de mirada es, según Lehmann, la del sol al que identifica con el ojo divino que todo lo controla y la del observador. La segunda mirada es la del propio texto que en su fragmentación señala el posible momento de utopía, de esperanza, para hacer explotar el continuum de la repetición de la violencia en la historia. El parpadeo deja vislumbrar esta

mirada: “wenn das Auge ALLES GESEHN sich blinzelnd über dem Bild schließt” (BB 9).

El final de *Bildbeschreibung* comienza con una búsqueda: “gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER” (BB 13). La búsqueda de lo “otro”, del fallo redentor, representa la búsqueda de la utopía, así como el tartamudeo significaría el primer paso para abandonar el lenguaje de los sordomudos, es decir, las víctimas, aquí la mujer, comenzarían a hablar. Esta mirada puede concretarse en la mirada distraída del asesino o en la risa de la mujer, que le hacen perder la atención y permiten que el pájaro le prive de la vista. Sin embargo, el fallo no supone una garantía para poder escapar del sistema, y el texto cuestiona este momento: “gehört die fehlbare Aufsicht zum Plan” (BB 14). Encontramos en este punto una analogía con el conato de revuelta de Cáliban, “olvidado” por Próspero. El texto shakespeariano no dejaba claro si se trataba realmente de un olvido o este descuido pertenecía al montaje organizado por Próspero. Müller podría aludir en este pasaje también a la traición del autor, que aunque se sabe privilegiado y quiere romper con la tradición, podría haberlo planteado todo de antemano. De todas formas el texto también articula el miedo a que el fallo ocurra durante el parpadeo, pero tomado en su sentido temporal, pues duraría escasamente unos segundos: “Angst, daß der Fehler während des Blinzeln passiert, der Sehschlitz in die Zeit sich auf tut zwischen Blick und Blick” (BB 14). En cualquier caso lo interesante es que Müller ofrece la posibilidad, aunque sin garantías, de que el fallo y con ello la explosión del continuum y la instauración de un nuevo orden puede tener lugar.

4. OTROS INTERTEXTOS EN *BILDBESCHREIBUNG*

BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der *ALKESTIS* gelesen werden, die das No-Spiel *KUMASAKA*, den 11. Gesang der *ODYSSEE*, Hitchcocks *VÖGEL* und Shakespeares *STURM* zitiert (BB 14)

A pesar de que el presente artículo incluye solamente en el título *The Tempest* de Shakespeare, ofreceré a continuación un breve análisis de

las demás obras que acabo de citar, debido no sólo a la presencia efectiva de éstas en *Bildbeschreibung*, sino también por la importancia que les concede la bibliografía secundaria, ya que sin duda arrojan un poco de luz al texto de Müller.

En la *Alcestis* de Eurípides, Apolo consigue liberar a Admeto de la muerte si éste encuentra a alguien que quiera morir en su lugar. Sus padres se niegan y es Alcestis, su mujer, la que se ofrece. Heracles, de visita en casa de Admeto, antes de enfrentarse a otro de sus trabajos, descubre que Alcestis ha muerto (Admeto le oculta la muerte de su mujer). Así, Heracles decide ir en busca de la Muerte y recuperar a Alcestis. El drama concluye con un final feliz, pues Heracles le devuelve a Admeto su mujer. En *Bildbeschreibung* la mujer vuelve de entre los muertos para visitar al hombre, pero no como en *Alcestis* para poner un punto final feliz a la obra y lograr de este modo la reconciliación entre vivos y muertos. En la obra de Müller la mujer vuelve una y otra vez como víctima de la violencia, presa en el continuum de la repetición. La posibilidad de redención entre vivos y muertos es negada. La frase: "ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT" (BB 13) articularía el deseo o exhortación a la muerta para que no vuelva, y perforar de este modo la continuidad con la interrupción y el discontinuum. Müller utiliza por un lado el mito por la temática de muerte y resurrección y, por otro, para criticar la disposición de la mujer a entregarse como víctima por el hombre y la disposición del hombre a aceptar a esta víctima. Alcestis adopta el papel pasivo de la víctima, su suerte depende de acontecimientos externos.

En el undécimo Canto de la *Odisea* se relata el descenso a los infiernos de Ulises. En *Bildbeschreibung* podemos encontrar dos motivos reescritos. Cuando la mujer le abre la garganta al pájaro de un mordisco, su sangre es identificada con "die Nahrung der Toten" (BB 11); asimismo se describe el líquido que contenía el vaso como "Wein oder Blut" (BB 11). Ulises para poder hablar con los muertos debe ofrecerles sangre, por lo que sacrifica ganado. Otro motivo sería la redención de los muertos: en *Bildbeschreibung* vuelven una y otra vez como una "maldición de los dioses", de ahí el grito de rabia que mencionamos anteriormente. La posible redención se podría producir cuando el pájaro ciega al hombre. En la *Odisea* Elpenor, el compañero de Ulises, le implora por la redención de su alma que le lllore y sepulte para no convertirse para Ulises en una maldición.

Kumasaka es una obra Nô medieval japonesa escrita por Komparu Zenchiku Ujinobu.³⁵ Se trata probablemente de un Oni-Nô, o Nô de los espíritus. En la primera parte, el espíritu del ladrón muerto Kumasaka, que ahora protege a los habitantes del pueblo que antes saqueaba, pide a un sacerdote que pasa por allí una oración por la salvación de su alma. En la segunda parte se expone de forma épica, por medio del coro y una danza de Kumasaka, el duelo a muerte entre éste y el joven Ushikawa que defendía a un rico mercader del ataque del primero. Al final de la obra, de forma parecida a la disolución del yo en *Bildbeschreibung*, Kumasaka se convierte en parte integrante del paisaje al pie de un pino. Un tema presente en *Kumasaka*, así como en la *Odisea*, es la redención de los muertos. Otro motivo es la danza de Kumasaka, que nos recuerda el paso de baile del hombre: “der lässige Tanzschritt zeigt das baldige Ende der Arbeit an” (BB 12). El paso de baile realizado con dejadez marca el final del trabajo, sus delitos ya han sido expuestos, como Kumasaka expuso los suyos con la danza. Teraoka³⁶ encuentra otras analogías entre ambas obras: el ladrón muere a la sombra del pino, al que queda unida su alma; en *Bildbeschreibung* la mujer muere repetidas veces bajo la sombra del árbol frutal. En la pared de su casa Kumasaka exhibe sus armas de guerra; en la pared del texto de Müller está el esqueleto de un pájaro. Y, como el extraño ojo parpadeante de Müller que señala la posibilidad de una perforación de la continuidad de la violencia, el héroe adolescente en *Kumasaka*, que quiere salvar al mercader, observa la escena mirando por un agujero de la pared con su ojo abierto.

La relación entre la película *Los pájaros* de Hitchcock podría concretarse, aparte de la presencia amenazadora de los pájaros, en el ataque de estos a un granjero al que vacían las cuencas de los ojos, como le ocurre al hombre de *Bildbeschreibung*. El final de los dos trabajos queda abierto: Müller no puso el punto y final y Hitchcock ordenó que se omitiera la palabra “fin”.³⁷

5. BILDBESCHREIBUNG VS. THE TEMPEST. CONCLUSIONES

En el siguiente apartado expondré las analogías que podemos encontrar entre las dos obras analizadas. El hombre en *Bildbeschreibung* representaría a Próspero como señor que domina tanto a los demás personajes como a la naturaleza. El hombre, asesino/autor, cuyo cuchillo

escribía de derecha a izquierda refleja en cierto modo a Próspero, que escribe su propia obra dentro de la obra. El personaje de la mujer, víctima de la violencia repetida del hombre, recogería la historia de Cáliban, pero también la de Ariel y la de Miranda. Cáliban es víctima de la magia de Próspero, que le ha convertido en esclavo y le impone duros castigos físicos. Ariel, por su parte, sufrió los castigos de Sycorax y finalmente fue encerrado en el hueco de un pino hasta que Próspero con sus artes le liberó. Ariel, una vez liberado, se encuentra en manos de un ser dominante y autoritario que además le amenaza con clavarlo en las vísceras nudosas de una encina (I ii, 294-296). La imagen del árbol se repite:³⁸ la vimos en *Kumasaka*, donde el alma del ladrón quedaba unida a un pino después de su muerte, y con el que se disuelve una vez redimido por la oración del sacerdote; y la vimos en *Bildbeschreibung*, cuando la mujer repetidamente asesinada aparecía junto a un árbol frutal. Ariel reúne asimismo en su personaje parte del de Próspero, ya que es el encargado de ejecutar sus órdenes para que la historia de usurpaciones pueda repetirse.

Miranda es víctima y cómplice del colonialismo. Sufre dos intentos de violación, uno físico por parte de Cáliban y otro verbal, expresado también por Cáliban, pero para que lo realice Stefano una vez hayan derrocado a Próspero. La imagen que el texto shakespeariano nos ofrece de Miranda es la de la víctima procreadora: Cáliban siente no haber llenado la isla de Cálibans. Cuando le habla a Stefano de Miranda, hace hincapié en que le dará descendientes. Al final sabemos que Miranda traerá al mundo futuros reyes de Nápoles. Sin embargo Miranda trata a Cáliban como a un esclavo y, como vimos, participa así del proyecto colonial.

Cáliban es víctima pero también tiene la intención de utilizar la violencia para asesinar a Próspero y reconquistar su isla. Su revuelta es contemplada en el texto como una farsa pues para conseguir sus propósitos se une a un bufón y a un mayordomo borracho al que confunde con un dios. De cualquier modo podemos interpretar esta revuelta como la búsqueda del fallo en el sistema que posibilitaría la utopía que veíamos en el texto de Müller. Próspero parece haber olvidado la conspiración de Cáliban. Próspero es el personaje que todo lo controla, el ojo que todo lo ve, pero en ese parpadeo, en ese olvido surge la posibilidad de lo otro. De todas formas Cáliban le ofrece el dominio de la isla a Stefano, con lo que quizá la historia se repitiese de nuevo.

Próspero se encuentra encerrado en la cadena de acontecimientos y repeticiones que él mismo ha creado. Algo semejante ocurría en *Bildbeschreibung* cuando al final de la obra el observador quedaba integrado en el cuadro que había producido con su descripción. En su epílogo, Próspero pide al público ser liberado con una oración, él es también una víctima dentro de su isla.

Aunque en un principio pudiéramos pensar que entre las dos existen más diferencias que semejanzas, hemos podido comprobar que en *Bildbeschreibung* está presente el espíritu de *The Tempest*. Ya no quedan citas que transcribir, queda el paisaje de la historia arrasado por la tempestad de la repetición que ha terminado por congelarse en el texto de Müller: "ICH der gefrorene Sturm" (BB 14), y queda la forma de mirarlo.

Las conclusiones que podemos extraer después de haber cotejado las dos obras podrían resumirse en que en *The Tempest* nadie es inocente, todos los personajes principales poseen un lado oscuro más o menos explícito en el texto, que les hace enfrentarse en una lucha de poder que diluye las fronteras entre buenos y malos. Las figuras luchan unas contra otras como lo hacen las de *Bildbeschreibung* para exponernos ese particular universo de violencia continua. En el texto de Müller, en el triángulo hombre-mujer-pájaro, como en el de Shakespeare, Próspero-Miranda-Cáliban, la línea divisoria entre víctimas y verdugos también termina por disolverse.

Müller está en contra de una verdad absoluta, y con su obra busca ocupar esos espacios que el texto shakespeariano ofrece con lecturas alternativas como la del poscolonialismo, interpretación que nos ofrece una nueva valoración de los personajes, pero que desde luego no es la única. *Bildbeschreibung* recoge de la obra de Shakespeare, en su paisaje, el continuum de violencia ejercida por y sobre los personajes y la naturaleza. Ésta última consecuencia clara del colonialismo en los países del Tercer Mundo.

Shakespeare dijo adiós al teatro con *The Tempest* y Müller reconoció que con *Bildbeschreibung* había llegado al final de un camino o al principio de otro:

Und mit BILDBESCHREIBUNG ist eine bestimmte Phase für mich auf einen Punkt gebracht, auf einen Endpunkt oder Nullpunkt. Sie können das auch Höhepunkt nennen. Aber auch ein Höhepunkt ist ein Nullpunkt, weil da etwas ausgeschrieben ist, und deswegen kommt das auch zur Ruhe, und dann ist es ein Höhepunkt. Man kann von da aus nicht weitermachen, man muß etwas anderes machen. Ich muß woanders ansetzen⁹.

Y nosotros hemos llegado al final de nuestro itinerario(.)

NOTAS

- ¹ *Waldstück* está basada en la obra *Horizonte* de Gerhard Winterlich, que a su vez se inspiró en *A Midsummer Night's Dream*.
- ² Los únicos autores, entre la bibliografía consultada, que han considerado la obra de Shakespeare han sido: Eke (1989:233), Teraoka (1992:185-86) y Keim (1998:144-45). Janz (1990:174) reconoce la importancia de *The Tempest*, pero no hace ningún análisis: “Wollte man den Zitate der *Bildbeschreibung* im einzelnen nachgehen, so fiele am ergiebigsten wohl der Vergleich mit Shakespeares *Sturm* aus, [...]”.
- ³ Kott (1988:239)
- ⁴ White (1999:1-14) nos ofrece una breve revisión de la historia de la interpretación de *The Tempest*. En este libro encontramos además los artículos más representativos de las diferentes lecturas que se han realizado de la obra.
- ⁵ Hidalgo (1997:182)
- ⁶ Kott (1988:236-237)
- ⁷ Véanse por ejemplo Patterson (1999:124) y Bate (1995) sobre los orígenes de la teoría poscolonial y el concepto de “nation language”.
- ⁸ Todas las referencias y citas del texto shakespeariano proceden de la edición de *La tempestad* que realizó el Instituto Shakespeare de Valencia.
- ⁹ Maguin (1995:150)
- ¹⁰ Loomba (1999:148)
- ¹¹ Orgel (1999:28)

- ¹² Cuando Miranda ve a Ferdinand por primera vez, afirma que él es el tercer hombre que ha visto en su vida: (I ii, 445)
- ¹³ Maguin (1995:154)
- ¹⁴ “[...] imperialism has always brought with it deforestation and the consuming of natural resources. [...] You create culture by enslaving nature”. En: Bate (1995:159 y 161). El autor llega a la siguiente conclusión en su artículo: “In the twenty-first century, we will need to imagine an island which Prospero has left, an ecosystem which man must be content to leave alone”. (p. 162)
- ¹⁵ La referencia a *The Tempest* no aparece en *Sinn und Form* (37/1985:1042-47), ni en *Theater heute* (12/1985:37-38), ni en la primera edición mecanografiada con la que contaba Carlos Guimarães para realizar su artículo (1985), ni tampoco en la traducción de Carl Weber (en: Fuchs et al)
- ¹⁶ Véase *GI 2* p.137 (*Gesammelte Irrtümer*)
- ¹⁷ *KoS* p.342 (*Krieg ohne Schlacht*)
- ¹⁸ Las citas proceden de la edición de Rotbuch (1985). Utilizaremos las siglas BB para referirnos a *Bildbeschreibung*, seguido del número de página.
- ¹⁹ Lehmann (1987:186). Lehmann facilita la aproximación al texto al dividir éste en cinco actos. No seguimos esta división puesto que nos centraremos en los tres personajes.
- ²⁰ “Es gibt einen falschen Begriff, eine falsche Tradition von Aufklärung. Wenn ich einen Text, einen poetischen Text, lese, dann will ich den zunächst mal nicht verstehen. Ich will ihn irgendwie aufnehmen, aber mehr als eine sinnliche Tätigkeit denn als eine begriffliche. Und es gibt so eine Tradition von Rationalismus, die verhindert zum Beispiel die sinnliche Wahrnehmung von Texten. Erst wenn man einen Text sinnlich wahrnehmen kann, kann man ihn später auch verstehen. Das Verstehen ist aber ein Prozeß und kann nicht eine erste Annäherung sein”. Müller en: *GI 2* p.43.
- ²¹ Keller (1992:265)
- ²² Teraoka (1992:181)
- ²³ Guimarães (1985:335)
- ²⁴ Teraoka (1992:197) Según la autora: “[...] the author also implicates himself in the violence that he exposes” (p.193)
- ²⁵ Véase Schulz (1987:164). En su artículo la autora expone la analogía existente entre la mirada de la mujer y la de Inge Müller, mujer de

Heiner Müller. Inge Müller sufrió un trauma muy fuerte durante la guerra. Estuvo enterrada durante tres días con un perro. Después tuvo que desenterrar a sus padres de entre las ruinas. Nunca pudo superarlo e intentó suicidarse repetidamente, lográndolo finalmente cuando introdujo la cabeza en un horno de gas. Heiner Müller describe esta experiencia en *Todesanzeige*. El motivo de la mujer suicida se repite en la obra del autor (véase por ejemplo *Hamletmaschine*)

²⁶ Teraoka (1992:190)

²⁷ Véase la número 9 de sus *Tesis de filosofía de la Historia*

²⁸ Georg (1996:196)

²⁹ Müller en: Heise (1988:25)

³⁰ Véase Eke (1989:243)

³¹ Son muchos los autores que han encontrado analogías entre *Bildbeschreibung* y la descripción que realiza Foucault del cuadro de "Las Meninas". El análisis más exhaustivo lo han realizado Janz (1990) y Keller (1992). Para Eke (1989:245) el espejo es: "der imaginäre Ort einer auf die Wiederherstellung der haltlos gewordenen Kontingenz des Ich zielenden Sehnsucht, die Bühne, auf der das Ich noch einmal das haltlos gewordene Drama seiner Wirklichkeit leben kann".

³² Riechmann en Hörmigk (1990:204)

³³ Lehmann (1987:198)

³⁴ *op. cit.* p.191

³⁵ Al no disponer de esta obra hemos extraído las informaciones de Guimarães (1985), Fuchs et al (1986), Eke (1989), Teraoka (1992) y Keim (1998)

³⁶ Teraoka (1992:183-184)

³⁷ Véase Spoto (1988:453). En este libro el autor también describe el acoso al que se vio sometida Tippi (Nathalie) Hedren por parte de Hitchcock dentro y fuera del rodaje. A punto estuvo de perder el ojo izquierdo al rodar la escena en que es atacada por los pájaros.

³⁸ Próspero también utiliza la imagen del pino en el monólogo en el que renuncia a su magia: "[...] and by the spurs plucked up / The pine and cedar; [...]" (V i, 47-48). Próspero hizo uso de su magia para sembrar el caos en la naturaleza.

³⁹ *GI I* p.184

OBRASCITADAS

- Bate, Jonathan 1993 "Caliban and Ariel Write Back". *Shakespeare Survey*. 48:155-162
- Benjamin, Walter 1973 "Tesis de filosofía de la Historia". *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 177-191
- Eke, Norbert Otto 1989 *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*. Paderborn: Schöningh
- Foucault, Michel 1999 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: siglo veintiuno de españa editores
- Fuchs, Elinor et al 1986 "The PAJ Casebook: *Alcestis*". *Arcadia*. 13:55-71
- Georg, Sabine. 1996 *Modell und Zitat. Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre*. Aachen: Shaker
- Guimarães, Carlos 1985 "A voz, as vozes. Sobre *Bildbeschreibung* de Heiner Müller". *Biblos LXI*: 330-349
- Heise, Wolfgang 1988 "'Vorwärts zurück zu Shakespeare in einer auch von Brechts Theater mit veränderten Welt'. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller". *Theater der Zeit*. 2:22-26
- Hidalgo, Pilar 1997 *Shakespeare posmoderno*. Universidad de Sevilla: Secretariado de publicaciones
- Hörnigk, Frank (ed.) 1990 *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig: Reclam
- Janz, Marlies 1990 "Der erblickte Blick. Kommentar zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*" en P.G. Klusmann & H. Mohr, eds. *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller*. Bonn: Bouvier. 173-188
- Keim, Katharina 1998 *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Max Niemayer

- Keller, Andreas 1992 *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988*. Bern: Peter Lang
- Kott, Jan 1988. *Shakespeare Our Contemporary*. London: Routledge
- Lehmann, Hans-Thies 1987 "Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*" en Ulrich Profitlich, ed. *Dramatik der DDR*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 186-202
- Loomba, Ania 1999 "Seizing the Book" en R.S. White, ed. *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills: Macmillan Press Ltd. 135-154
- Maguin, Jean-Marie 1995 "The Tempest and Cultural Exchange". *Shakespeare Survey*. 48:147-154
- Müller, Heiner 1985 *Shakespeare Factory I*. Berlin: Rotbuch
- Müller, Heiner 1990 *Gesammelte Irrtümer (2): Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren
- Müller, Heiner 1991 *Gesammelte Irrtümer (1): Interviews und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren
- Müller, Heiner 1994 *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Orgel, Stephen 1999 "Prospero's Wife" en R.S. White, ed. *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills: Macmillan Press Ltd. 15-31
- Patterson, Annabel 1999 "'Thought is Free': *The Tempest*" en R.S. White, ed. *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills: Macmillan Press Ltd. 123-134
- Shakespeare, William 1997 *The Tempest*. Madrid: Cátedra (Edición bilingüe del Instituto Shakespeare de Valencia)
- Schulz, Genia 1987 "'Bin gar kein Mund oder nur ein Mund'. Zu einem Aspekt des 'Weiblichen' in Texten Heiner Müllers" en Inge Stephan

& Sigrid Weigel, eds. *Weiblichkeit und Avantgarde. Literatur im historischen Prozeß*. Berlin & Hamburg: Argument. 147-164

Spoto, Donald 1988 *Alfred Hitchcock. El lado oscuro de un genio*. Barcelona: Ultramar

Teraoka, Arlene Akiko 1992 "Writing and Violence in Heiner Müller's *Bildbeschreibung*" en Sigrid Bauschinger & Susan L. Cocalis, eds. *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und in den USA*. Bern: Francke. 179-198

White, R.S. (ed.) 1999 *The Tempest. New Casebooks*. Houndmills: Macmillan Press Ltd.