

## Entrevista a HEINER MÜLLER. "EL TEATRO ES CRISIS"

---

*Conversación de trabajo del 16 de octubre de 1995 (UNIVERSIDAD DE CHILE).*

*En noviembre de 1995 tuvo lugar en Toronto (Canadá) un congreso internacional con el título "¿Por qué teatro? Decisiones para el nuevo siglo". Heiner Müller fue invitado a participar en la discusión. Solicitó que se preparase un vídeo y se llevase en su lugar. Pese a que un mes más tarde, durante la filmación, Heiner Müller lidiaba con agudos dolores, insistió en concluir la conversación contra viento y marea y en ponerla a disposición del congreso. Trabajó con gran rigor y concentración.*

### Ute Scharfenberg:

Sr. Müller: estamos sentados en la habitación de la torre de la Berliner Ensemble. Esta habitación es famosa. Fue el despacho de trabajo de Bertolt Brecht. Ahora usted es el director del Berliner Ensemble. ¿Siente algo especial por el hecho de encontrarse aquí?

### Heiner Müller:

No. En este teatro es imposible trabajar. En todo caso, aquí no se puede trabajar tranquilo. Brecht sí podía, porque tenía un acceso propio. Creo que era esta puerta. Por ahí podía entrar y salir sin tener que pasar junto al portero. Su situación era mejor. Habría que volver a abrir esa puerta. Apenas uno ha pasado junto al portero, es imposible pensar en trabajar... Pero ahora estamos en medio del tema "teatro".

### Ute Scharfenberg:

Cuando escuchó que el tema era "¿Por qué teatro?", ¿qué pensó?

### Heiner Müller:

Creo que la única alternativa de llegar a encontrar una respuesta sería cerrar todos los teatros del mundo durante un año. Se podría seguir pagando a la gente sin que realizase su labor artística, pero durante un año no harían nada y después, quizás, se sabría "por qué teatro". Quedaría claro lo que falta, si es que faltase de veras. También podría ocurrir que la gente en ese año se

acostumbrara a vivir sin teatro. Recuerdo una historia en Massachusetts, por ejemplo. La editora de las traducciones al inglés norteamericano de mis obras y su esposo, que también trabaja en la editorial, tienen una casa de campo en algún lugar junto al Atlántico, al noreste de Nueva York. Un día la vecina quiso saber qué era lo que hacían. Ella respondió que tenían que ver con el teatro, pero la vecina no sabía lo que era el teatro. No se trataba de analfabetos sino de norteamericanos de clase media acomodada que simplemente no sabían lo que era. Ella intentó describírselo, y eso lo encuentro interesante. ¿Qué es teatro? Hay un escenario en el que la gente representa el papel de otros, se sube y se comporta como si fuera esos otros y escenifica su historia. Y abajo hay gente sentada que mira y escucha todo esto. A esa gente puede que lo que ve le guste o no le guste y, al final, aplauden o puede que no aplaudan. Entonces la vecina entendió; "¡Claro, la televisión!" En Europa puede que no hayamos llegado todavía a este extremo (ríe), pero poco a poco se ve venir.

### Ute Scharfenberg:

¿Por qué siempre el arte debe someterse a esta exigencia de legitimación?  
¿Qué esperanza o qué desconfianza hay implícita allí?

### Heiner Müller:

Si empezamos desde muy atrás, sería posible hablar sobre Bataille. Hay un esquema de Bataille que, como punto de partida, puede ser interesante. Se diferencia entre dos tipos de civilización. La civilización económica es la europea; es decir, la norteamericana. Son civilizaciones orientadas al provecho y se definen a través del dinero o del valor del dinero. También están las civilizaciones del despilfarro. Son las antiguas culturas indias, es decir México y Perú. También Egipto, Babilonia y Asiria. Y estas civilizaciones del despilfarro están relacionadas con determinados rituales, como sacrificios humanos, que también ocurren entre nosotros, pero no como ritual, sino mediante la creciente aceleración, los muertos a causa de los accidentes de tráfico, etc... A veces debe haber guerra. La guerra tiene efecto de válvula; se elimina presión a través de ella. Sin embargo, lo que encuentro interesante es

el punto del despilfarro. Y el teatro es despilfarro. El teatro no es rentable. Cuando se lo obliga a ser rentable, debe bajar su nivel y debe orientarse hacia un nivel bajo, hacia el peor standard de público. y de pronto llega el momento en que la televisión o el cine funcionan mejor. Si el teatro no puede continuar siendo lujo y despilfarro, no puede funcionar. Pero la civilización en que vivimos está orientada hacia la economía y no hacia el lujo ni el despilfarro. El lujo es más bien algo oculto. Hay muchos que viven en medio del lujo y otros en una situación absolutamente opuesta; pero el lujo se esconde, no se muestra.

**Ute Scharfenberg:**

El despilfarro también es jauja, también es utopía. Usted es director de un teatro. ¿Se ha modificado desde que lo es su concepción sobre el teatro y el quehacer teatral? ¿O su concepción acerca de la escritura?

**Heiner Müller:**

No lo sé. Lo que sí ha cambiado es tal vez que tengo menos tiempo para pensar en eso. Por esa razón no puedo responder de forma honesta a su pregunta.

**Ute Scharfenberg:**

Alemania está reunificada desde hace cinco años. Una vez usted dijo que escriba sus textos pensando en un público cuyas experiencias se ven formuladas por esos textos. Con ocasión de un montaje en el extranjero de "La misión", un montaje en Alemania Occidental, usted relató que le habla llamado la atención que el público de Alemania Occidental tiene otra relación con este texto o una distancia diferente hacia él que el público en Alemania Oriental, que vivió la experiencia del experimento socialista. En este contexto, usted dijo que los textos están dirigidos hacia un público determinado. ¿Cuáles son sus experiencias ahora con sus textos? ¿Están ligados a su época ya su público o siguen siendo comprendidos; ¿es decir, siguen funcionando?

**Heiner Müller:**

Creo que ocurre algo muy similar al desarrollo general. La Segunda Guerra Mundial fue una guerra por fuerzas de trabajo y las guerras actuales -también

las formas pacíficas de confrontación o las aparentemente pacíficas-, son guerras por puestos de trabajo. y el que un texto pueda funcionar depende de si logra obtener un puesto de trabajo. Ahora los teatros son lugares de trabajo difíciles, no sólo en Alemania. Hay suficientes fuerzas laborales en el teatro, pero el teatro como puesto de trabajo se ve cuestionado.

### Ute Scharfenberg:

En Canadá me han preguntado muchas veces si nosotros, los alemanes del Este, estamos contentos ahora de que estamos reunificados con Alemania Occidental. Por otro lado, desde hace cinco años Alemania Oriental está sometida a una provincialización radical, en el sentido de una desindustrialización. En mucha gente se opera un descenso social radical, desde una altura de salto o de caída bastante considerable. La gente aquí está sometida a una presión muy fuerte por experimentar cosas. De pronto se afirma que ella constituye el requisito para la poesía y el arte. ¿Cómo puede el teatro manejar esa presión por experimentar cosas por parte del público?

### Heiner Müller:

Yo no creo en la presión por experimentar cosas. La presión radica más bien en que toda la industria mediática trabaja para impedir la experiencia. Lo que prevalece es un proceso de extinción de la experiencia. Se trata, en el fondo, de lo que describió Benjamin: Lo fundamental de la Primera Guerra Mundial fue la batalla material. Esa fue la experiencia real y lo notable fue que los supervivientes no pudieron hablar al respecto. No se convirtió en experiencia, porque la presión era tan enorme, que no llegó a ser experiencia y lo que Ernst Jünger escribe, creo que en "Civilización total", es una observación muy similar: "Existe una dimensión de presión..." -por ejemplo, también la creciente complejidad y ubicuidad, dicho en forma elegante, de la burocracia es mucho más fuerte, está mucho más marcada en una sociedad democrática que en cualquiera de las dictaduras orientales- una presión que es tan absoluta y que, con Ernst Jünger, deja de sentirse como presión y, en cambio, ocasiona

vértigo. Ese vértigo es la ilusión de la libertad. Eso es lo que estamos viviendo hoy día.

### Ute Scharfenberg:

Una vez, usted me contó de alguien a quien conoció en una taberna, un hombre joven que en realidad odiaba a los alemanes, de acuerdo con sus propias palabras, y cuya máxima de vida consistía en lo siguiente: "En ningún caso puedo cambiar las cosas; lo único posible es salir adelante. Ahí lo que él describe es un mundo lleno de trampas, donde el soldadito de plomo tira para adelante por la acequia, sorteando los obstáculos, en su barco de corteza de árbol. Ese es un mundo caótico. -Usted ha exigido que el arte y el teatro se hagan cargo del caos y pregunten: ¿Cómo puede operar el caos? - "Los intentos de orden han fracasado", eso significaría que una postura como la de Brecht; es decir, que el mundo es modificable, se puede cambiar y que el ser humano puede influir en la historia, habría sido refutada. ¿En qué relación se encuentra entonces el teatro respecto al mundo?

### Heiner Müller:

Formulaciones como "influir en la historia" son tan de corto alcance... Brecht tampoco lo concibió de esa forma. Tan simple no es la cosa. En el fondo, se trata de lo siguiente: el teatro es (si se considera al teatro como medio en un paisaje mediático) el único lugar donde todavía ocurren cosas en vivo. El espectador está físicamente presente, el actor lo está también, no es una conserva y cada función es diferente, aunque se trate de la misma obra, la misma puesta en escena, los mismos actores, incluso si el público fuera el mismo: cada función es distinta. Aquello sobre lo que puede existir consenso en el teatro, pese a todas las diferencias en el público -es decir, intereses diversos, necesidades distintas, pero hay un denominador común-, es el terror, es decir, el miedo a la transformación. La transformación última es la muerte, en el teatro... 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. -Alguna vez Chaikin lo formuló así, una vez hablamos de eso: lo específico del teatro no es sólo la presencia del actor vivo y del espectador vivo, sino la presencia del actor que muere y del espectador que muere. El momento en que uno está vivo, es uno que se acerca a la muerte; uno vive aproximándose a la muerte y siempre un actor puede morir en el escenario, por una casualidad o lo que sea; también puede morir un espectador durante la representación de la obra. Si un espectador de televisión muere, la televisión no lo nota, eso no afecta en absoluto la emisión del programa. Eso es justamente lo que el teatro no puede ignorar. Justo ahí radica la posibilidad que tiene el teatro, en el no poder ignorar algo así. En el teatro el ser humano no es intercambiable del todo; tampoco lo es el actor. Cuando se hace alguna modificación en el reparto, es necesario pensar un momento quién es el actor o la actriz adecuados. No se puede reemplazar a un actor por cualquier actor.

#### Ute Scharfenberg:

En Alemania, los muertos en el teatro son tan numerosos como en otras partes, pero en la realidad histórica hay muchos más muertos que en muchos otros países. ¿Es el teatro por ese motivo algo especial en Alemania? ¿Tiene algo característico o específico? ¿Es distinto del teatro norteamericano? ¿O del francés?

#### Heiner Müller:

El que fuera distinto no tendría nada que ver. En Alemania, en el teatro, eso tiene que ver con la historia alemana. No hubo una revolución llevada a cabo por la burguesía en Alemania. El equivalente o el sucedáneo de la Revolución Francesa fue el teatro; en primer lugar, Schiller. Por ese motivo, el sistema teatral alemán sigue siendo el que más subvenciones recibe. En Alemania hay mayor densidad de teatros, es decir, de edificios que albergan salas de teatro, que, en cualquier otro país de Europa, justamente porque se trató de un sucedáneo de la revolución. En otras palabras, una emancipación del intelecto y el espíritu, porque esa emancipación no ocurrió en la realidad. Si bien esa situación es detestable, también es una posibilidad. En Inglaterra, el teatro

nunca tuvo esta función; los puritanos clausuraron los teatros. En Alemania los teatros eran necesarios para canalizar y transformar en acción energías revolucionarias y criminales.

### Ute Scharfenberg:

¿Es el teatro un medio de la Ilustración? ¿Lo fue acaso alguna vez, ha demostrado alguna vez su eficacia? y si así fuese o hubiera sido, ¿aún lo sigue siendo? O ¿qué déficits ha ocasionado esto?

### Heiner Müller:

Creo que esos conceptos no sirven mucho: Ilustración. Eso siempre fue muy cuestionable; por ejemplo, ahora encontré muy acertada una polémica de Godard. Se suponía que tenía que recibir un premio por una película, el Premio de los Críticos de Cine de Nueva York, pero lo rechazó, entre otras cosas arguyendo que no había conseguido impedir la reconstrucción de Auschwitz por parte de Steven Spielberg. Por ese motivo, no sería merecedor del premio (sonríe), porque no fue capaz de impedir algo así. Si una película como "la lista de Schindler", de Spielberg, se considera Ilustración, entonces la Ilustración es más bien un efecto tranquilizador, una falsificación o cualquier otra cosa.

### Ute Scharfenberg:

En Alemania, la película desató una gran euforia. Llevaron a los cursos de muchísimos colegios a verla.

### Heiner Müller:

Fue un buen alemán. De este modo se podía tolerar Auschwitz. "También hubo alemanes buenos." ¡Qué aburrido! En sí, la idea de reconstruir algo así a través de una película, es obscena. Y la posibilidad del teatro de recordarle a la gente algo así, sería sólo callar acerca de eso. Callar. Alguna vez hubo un intento, no sé de quién, de que, en medio del texto, en medio de la representación, los actores se detuvieran, se quedaran parados, y que durante unos cinco o diez minutos no pasara nada. Sería bueno hacer esa prueba otra

vez, ver qué pasa con los espectadores. ¿Quién se va? ¿Quién se indigna? ¿Cómo reacciona la gente cuando hay silencio, cuando otros callan? -El callar siempre ha sido el fundamento del teatro. Sin silencio, el habla no se registra, no llama la atención. Sin silencio, no se escucha el texto. Si no se puede escuchar el silencio, tampoco se oye el texto. - Por esa razón esos conceptos no sirven demasiado, que si la Ilustración o no... Más que Ilustración, lo que existe es una conspiración de los muertos.

### Ute Scharfenberg:

Lo que usted describe quizás sean dos maneras diferentes de taladrar la experiencia, la experiencia colectiva. Spielberg lo hace a través de la descripción banal y este otro intento sería más bien -aunque parezca algo forzada la comparación-, apuntarla a dejar hablar al mito, como en una tragedia ática. ¿El teatro no está acaso en el germen de ese mito? ¿No sería recomendable adquirir experiencia considerable en este mito, para trabajar después con él en el teatro?

### Heiner Müller:

A lo mejor se trata de algo totalmente distinto. la tendencia, en todo caso en la industria de la diversión, de la moda, en cualquier industria en realidad, es la novedad. Se trata de hacer siempre algo nuevo; eso implica siempre reprimir, olvidar o borrar algo antiguo. Eso significa también que lo nuevo es presente absoluto y que no existe el futuro. Cada vez que hay algo nuevo, eso es el presente y vuelve a no haber futuro; y otra vez hay algo nuevo y de nuevo no hay futuro (ríe), sólo presente. Si se traslada eso al teatro, significaría su muerte.

Cada innovación modifica la mirada sobre todas las cosas, sobre cualquier tradición, pero toda innovación se encuentra dentro de la tradición y se puede efectuar y receptor en el contexto de la tradición, de la expectativa, quizás de otra cosa y, en este sentido, el mito o lo mítico es interesante. Cuando se habla o se escribe acerca de Stalingrado, a uno se le vienen a la mente los Nibelungos, si uno ha crecido en Alemania; a uno se le viene a la memoria Rosa



luxemburg, si ha crecido en la República Democrática Alemana y todo eso es parte del complejo Stalingrado. También Stalin se le viene a uno a la memoria, lógico; todo lo que está relacionado con eso, pero sólo en un contexto así eso es interesante y no como hecho aislado.

### Ute Scharfenberg:

Después de lo que ha dicho sobre teatro, en la línea del tiempo pasado, presente, futuro, ¿ocupa algún lugar el teatro o está en otro lado?

### Heiner Müller:

Sí, qué sé yo... pero -tú conoces el pasaje de Rilke citado hasta el cansancio: "Lo hermoso es el comienzo de lo terrible, que apenas somos capaces de soportar", ésa es la fuerza de lo hermoso también, que el espanto está detrás, que termina- en todo caso para el individuo. y mientras más bello es algo o mientras más hermoso encuentras algo o ves algo bello, más difícil es separarte de eso y ahí reside la verdadera provocación, ahí se encuentra la afrenta real.

### Ute Scharfenberg:

En ese caso, mi última pregunta está de más: ¿Se muere el teatro y cuánto tiempo todavía? Es decir: el teatro ha muerto ya. Muere permanentemente, siempre está presente en el proceso de morir y de volver a reconstruirse.

### Heiner Müller:

Bueno, la única pregunta detrás de eso es... por ejemplo, en "Mauser" hubo una representación que por desgracia no vi, leí artículos acerca de ella, en una cárcel de Bogotá, creo, o en Argentina, no estoy seguro del todo, era una cárcel con asesinos casi todos condenados a muerte. Algún trabajador social montó con ellos el "Mauser". Para todos fue una experiencia fantástica, porque ahí de lo que se trata es de matar y entonces entendí con absoluta claridad eso del límite real -es preciso reflexionar sobre eso: qué significa transgredir cierto límite...- En esa obra se ejecuta a alguien, por supuesto que en forma ficticia.

El teatro es ficción, después de la función, el actor puede subir al escenario y recibir los aplausos. Suponiendo que de una representación así uno hiciera un ritual: ahí hay alguien condenado a muerte y ese alguien actúa el personaje que es asesinado al final, que es asesinado de veras. - ¿Qué significa transgredir este límite? Es el mismo problema de las relaciones sexuales en el escenario. Se las simula, se las sugiere, todos se divierten la mayoría de las veces, se trata de una diversión masculina. En la puesta en escena de Castorf ahora eso fue tan evidente, estas risotadas de milicos repugnantes. Pero supongamos que eso se hiciera de verdad. Ocurriría algo extraño. No sé si eso es correcto, pero es la pregunta central al teatro: con toda seguridad, en un futuro no muy lejano, va a haber otra vez juegos de gladiadores. Va a haber representaciones donde se va a matar de verdad a la gente. Eso ya se anuncia en la televisión; todo va en esa dirección: televisión "reality". - ¿Qué significa eso para el teatro? ¿Se lo involucra, se lo integra o el teatro encuentra otro camino y sigue siendo simbólico? Esa es la verdadera pregunta.

La otra es... Hay un loco, de California, por supuesto, con una filosofía del surfer, que ha calculado que en el año 2012 las leyes de la Física serán derogadas; es decir, que ya no habrá un continuo espacio-temporal, sólo realidad virtual y comunicación espiritual. Eso hace que el arte sobre, porque cada uno es artista. (Sonríe) Una variante tecnológica de la utopía de Marx, que cada uno es, entre otras cosas, artista en una sociedad comunista; pero ya no será una sociedad comunista, sino una definida por autómatas. Ese es un problema del cual el teatro debe ocuparse ahora. No sé cómo. Por ejemplo, es pensable que haya obras... En "Hamletmaschine" me llamó la atención que cuando había escrito el texto, por primera vez... No fue la primera vez; en "Mauser" fue la primera vez que no tenía la más remota idea de cómo se iba a llevar eso a escena, cómo se iba a realizar. Ni la más mínima. Ese era un texto y para ese texto en mi imaginación no había ningún lugar, no había actores, nada. Está como escrito en una zona sin eco y esa impresión fue aumentando. Lo mismo en "Hamletmaschine"; allí hay acotaciones escénicas desesperadas, todas irrealizables, un síntoma de que no puedo concebir ninguna posibilidad de realización y de que no veo un espacio donde eso funcione. Eso significa

que, en el fondo, se trata de obras o textos cuyo único escenario es, por ejemplo, mi cerebro o mi cabeza. En este cráneo se representan. ¿Cómo se hace eso en el teatro? En rigor, ahí está el meollo de la provocación teatral de Artaud, que no alcanza a ser una teoría, sólo se convirtió en un método; es decir, un teatro compuesto de corrientes cerebrales, de nervios del cráneo. Sin embargo, como ya he dicho, ésa es una pregunta completamente abierta para mí; no sé lo que significa. Las respuestas se pueden encontrar sólo si se parte de los textos y se insiste en los textos de modo férreo; entonces se producen presiones de las cuales quizás surjan nuevas formas teatrales o una nueva manera de tratar un espacio teatral. - Sin este paso hacia la absoluta oscuridad, hacia lo desconocido, el teatro no puede seguir existiendo y lo peor en el teatro es la presión, que, por supuesto, también es una presión económica, que involucra a la gente... Por ejemplo, dicho en forma muy sencilla, si uno es director y es más o menos destacado; es decir, si gana mucho dinero con una puesta en escena, tiene que seguir ganando mucho dinero para pagar los impuestos, de modo que hace una, dos, tres, cuatro, cinco, seis... Hasta ocho al año. No hay nadie capaz de aguantar eso sin sacrificar su creatividad o las posibilidades de innovar. En algún momento, eso se transforma en una rutina; es decir, cada uno hace lo que sabe. El teatro sólo es interesante cuando uno hace lo que no sabe. Sólo así surge algo nuevo. Sin embargo, todo el sistema se opone a ello. El sistema obliga a la gente a quedarse en lo que sabe y seguir haciendo lo que sabe; es decir, después de un tiempo ya no lo sabe hacer tan bien y cada vez se debilita más eso que sabía. La única alternativa es crearse uno mismo nuevas situaciones... Hoy leí, por ejemplo, lo encontré muy simpático, que Thomas Bernhard contrajo deudas enormes en forma intencional, para tener una motivación para escribir. Entonces, uno necesita esas presiones. Uno necesita en forma permanente presiones que hacen que uno se encamine hacia lo desconocido, hacia la oscuridad, sin linterna. Eso todavía es posible en el teatro; en los medios técnicos ya no lo es, porque hay tanto dinero involucrado, tantos aparatos; ahí ya no puede surgir nada innovador, pero como el teatro se basa fundamentalmente en las relaciones con seres humanos, eso todavía resulta,

puesto que lo más desconocido de todo es el ser humano. Palabras profundas... (Ríe).

#### Ute ScharFenberg:

Ese teatro que sólo ocurre en la mente, por supuesto que debe sustraerse a la comercialización... Sin embargo, al otro lado del teatro siempre hay aquello que Brecht una vez designó como teatro natural en la "Escena callejera"; es decir, el teatro que a diario tiene lugar entre los seres humanos, porque ellos son seres sociales y porque los seres humanos sólo pueden vivir en compañía de otros y en comunicación con otros. ¿Qué hay de eso? En la realidad virtual es imposible que eso funcione.

#### Heiner Müller:

Creo que eso va a cambiar. Recuerdo, por ejemplo, la primera vez que estuve en Nueva York. La primera impresión de Nueva York es: "Todo esto lo conoces por el cine." Entonces entras a un café o a un bar ya la gente que bebe y conversa ahí adentro también te resulta conocida por el cine. Creo que aquello que Brecht combatió siempre, eso de que el teatro se rige por el teatro y no por la realidad, ya no resulta tan fácil, porque la realidad se rige cada vez más por la realidad virtual, o sea por las películas, la televisión. Si lo pienso, los niños (mi hija ahora), pasan todos los días unas horas frente al televisor o mirando videos. ¿Cómo se supone que diferencien la realidad virtual de la realidad? Para ellos, todo esto se vuelve importante muy pronto y empiezan a comportarse como "Happy Max" o cualquier otro personaje y la realidad se rige por la copia, en lugar de que ocurra lo contrario. Y en algún momento la realidad desaparece en la copia; es necesario imaginarse esto como prolongación. Eso es lo que el californiano loco quiere decir con la disolución, la desaparición de la realidad en la realidad virtual, donde todo es arte.

#### Ute ScharFenberg:

La realidad tiene la ventaja de contar con lo deforme. Uno se alegra de ver gente jorobada o a la que le faltan todos los dientes, la mira y se alegra y le

bajan unos deseos enormes de tratarla en forma voyerista. En la realidad virtual eso no está: los rostros son plásticos, se ven como de probeta. Todo es igual y uno se satura. No creo que se extinga el deseo de que exista aquello que es característico del espectáculo o lo inquietante.

#### Heiner Müller:

Lo que quiero decir es que la tendencia, por ejemplo, de la televisión, y eso es inevitable, es copiar cada vez más y siempre la realidad total. Eso sustituye entonces el vistazo a la realidad. Me parece interesante que en Japón todavía exista la prohibición de mostrar a gente impedida en la televisión. No hay ciegos en la televisión japonesa, ni sordomudos ni inválidos. Eso está prohibido. Ese es un intento de evitar lo que no se puede evitar (ríe). Exactamente en el sentido del que hablas. En algún momento pasará que, como los inválidos se ven mucho mejor en la televisión, para un voyeur será una satisfacción mucho mayor verlos ahí. Pueden mostrar primero un pie y después el otro... y dejar que hable al dar la orden. Es mucho más impresionante; de eso es imposible sustraerse.

#### Ute Scharfenberg:

Y, a pesar de todo, creo que las ganas de contar historias y de aprenderlas surgen una y otra vez. Eso se ha visto en experimentos donde se han producido fragmentos en forma radical y después se les ha preguntado a los espectadores qué es lo que han visto y cada uno se ha inventado una historia. No me imagino que eso desaparezca. Creo que ése es un deseo existencial, más bien, un alimento.

#### Heiner Müller:

Mmm... ¡Dios te oiga! (ríe). A propósito, una linda historia, olvidé el nombre del autor, un escritor de ciencia ficción. Entre otras cosas, describe una escena en el espacio sideral, donde una nave espacial descubre un esqueleto enorme después de haber viajado sin rumbo durante mucho tiempo. Este esqueleto tiene cuarenta kilómetros de largo y veinte de ancho. Y es Dios. Esa es la

prueba definitiva de que Dios está muerto. Por muy tonta que sea, encuentro que es una buena historia.

**Ute Scharienberg:**

¿Hay algo que no le hayan preguntado nunca o que yo no le haya preguntado y que quisiera decir?

(Pausa)

**Heiner Müller:**

Difícil, difícil. En realidad, no. Me han preguntado de todo...

Quizás una cosa importante todavía. Estoy leyendo un libro curioso, que se basa en la filosofía del management, un intento de ordenar eso y formular reglas para el management. Es bastante cínico e inteligente y una de las tesis que encuentro muy atractiva dice que en toda institución se buscan soluciones, soluciones a problemas. Ese es un enfoque totalmente poco realista, porque el problema, en realidad, es que hay muchas soluciones, pero demasiado pocos problemas (ríe). Se trata más bien de crear problemas, de encontrar problemas y luego de aumentarlos; después las soluciones vienen solas -están en cualquier basurero. Pero los problemas faltan. Por supuesto que con eso también se alude a la conciencia de los problemas. Creo que eso es muy cierto, en especial para el teatro. La gente que recibe sueldos fijos en un sistema teatral como el alemán está a contrato fijo, recibe su sueldo, no tiene problemas de dinero - nunca alcanza, pero uno recibe plata con regularidad. Ya no hay peligro, no hay ninguna amenaza existencial y, entonces, no hay problemas. Se trata de poner a la gente en problemas, hacer que el trabajo se les vuelva un problema, para que tengan algún tipo de interés en las soluciones. Eso lo encuentro importante. - O también el cuento del sapo cocinado. No sé si la conocen. Se la utiliza (ríe) como una parábola de la filosofía del management. Si uno lanza a un sapo -y eso es cierto, está comprobado-, a un sapo al agua caliente, éste intenta salir de ahí lo más rápido posible. Si uno pone a un sapo en agua tibia y aumenta poco a poco la

temperatura, se cocina con feliz hasta que se muere; deja que lo cocinen con una enorme sensación de bienestar y no lo nota. No se da cuenta. Esa es una parábola de la vida en nuestras sociedades y, por supuesto, también en el teatro, como modelo en miniatura de nuestra sociedad. (Ríe) El sapo cocinado.

**Ute Scharienberg:**

Dicho al revés: no hay nada más mortal que un teatro que funciona de maravilla.

**Heiner Müller:**

Sí, exactamente. Y todo este griterío, "la crisis del teatro", una y otra vez; grandes debates, "la crisis del teatro". El teatro es crisis. Esa es en realidad la definición del teatro (debería serlo). Sólo puede funcionar como crisis y en crisis; de lo contrario, no tiene ninguna relación con la sociedad fuera del teatro.

**Entrevista publicada en:**

Hornigk, Frank | Linzer, Martin | Raddatz, Frank | Storch, Wolfgang | Teschke, Holger (eds.), Kalkfell -Für Heiner Müller - Arbeitsbuch, Berlin 1996: Theater der Zeit.

*Traducción: M. Soledad Lagos-Kassai, Dra.*