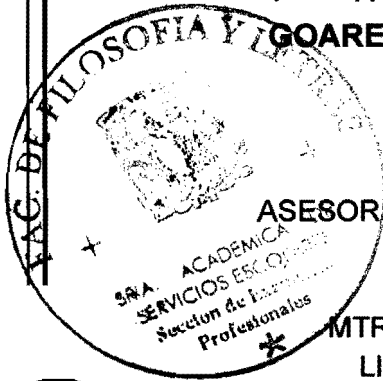


**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

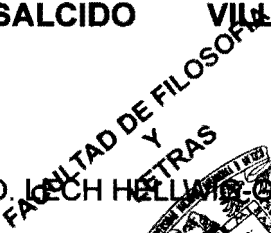
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEL HOLOCAUSTO A LA ESCENA:  
CUARTETO DE HEINER MÜLLER  
(CONOCIMIENTOS ÚTILES ANTES DE SU ESCENIFICACIÓN)**

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO**  
P R E S E N T A:  
**GOARE SALCIDO VILLAGÓMEZ**



**ASESOR: MTR. LECH HELLWIG-CORZYNSKI**



**SINODALES:**

**MTR. LECH HELLWIG-CORZYNSKI  
LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ  
PROF. OTTO MINERA ABREGO  
MTRA. IONA WEISSBERG GONZALEZ**



**FILOSOFIA  
Y LETRAS  
UNAM**

**MÉXICO, D.F.**

**NOVIEMBRE, 2004**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

Dedicatoria.	.5
Agradecimientos	.6
Introducción	.7
<b>Capítulo 1 Memoria de acontecimientos históricos y culturales entre 1870 y 1990</b>	
1.1 Antecedentes de la Primera Guerra Mundial	.10
1.1.1 República de Weimar.	.13
1.1.2 Adolf Hitler	.16
1.2 Antecedentes de la Segunda Guerra Mundial	.19
1.2.1 La agresión alemana	.22
1.2.2 Consecuencias de la posguerra	.25
1.2.3 Antecedentes del nuevo orden	.27
1.2.4 La República Democrática Alemana	.28
1.3 Arte y filosofía: expresionismo y existencialismo	.31
1.3.1 Literatura y teatro	.38
<b>Capítulo 2 Heiner Müller</b>	
2.1 Biografía	.42
2.2 Cronología de obras	.50
2.2.1 Temas principales y censura	.56
<b>Capítulo 3 Antecedentes de la obra <i>Cuarteto</i></b>	
3.1 La diabólica Francia del siglo XVIII	.61
3.1.1 La mujer dieciochesca	.64
3.1.2 La literatura y la prostitución.	.66

3.2 <i>Les Liaisons Dangereuses</i> de Choderlos de Laclos . . . . .	.68
3.2.1 Los personajes . . . . .	.70
3.2.2 Las cartas como herramienta narrativa . . . . .	.74
3.2.3 La anécdota . . . . .	.76
3.3 <i>Justine</i> de el marqués de Sade . . . . .	.78
3.3.1 La anécdota . . . . .	.81
3.4 El libertinaje como constante en ambas obras . . . . .	.83
<b>Capítulo 4 Influencias filosóficas y teatrales de <i>Cuarteto</i></b>	
4.1 Friedrich Nietzsche y Antonin Artaud. . . . .	.89
4.1.1 Planteamientos acerca de la crueldad . . . . .	.92
4.1.2 Teatro de la crueldad . . . . .	.94
4.2 Bertolt Brecht . . . . .	.96
4.2.1 Berliner Ensemble . . . . .	.99
4.3 Fusión de corrientes: relaciones dramático-filosóficas. . . . .	.102
<b>Capítulo 5 Análisis de la obra <i>Cuarteto</i> de Heiner Müller</b>	
5.1 Análisis del texto dramático . . . . .	.105
5.1.1 Estructura externa del texto dramático . . . . .	.106
5.1.2 Personajes . . . . .	.108
5.1.3 Espacio y tiempo . . . . .	.111
5.1.4 Acto-Cuadro-Acotación . . . . .	.112
5.2 Estructura interna del texto dramático . . . . .	.113
5.2.1 Género: la farsa . . . . .	.114
5.2.2 Lo grotesco: diálogo y tono . . . . .	.116
5.2.3 Código verbal: monólogo y soliloquio . . . . .	.117

5.3 Anécdota . . . . .	.118
5.3.1 Segmentación del texto . . . . .	.120
5.3.2 Contenido en el discurso de <i>Cuarteto</i> . . . . .	.124
<b>Capítulo 6 La puesta en escena de la obra <i>Cuarteto</i> por Ludwik Margules</b>	
6.1 Espacio textual . . . . .	.127
6.1.1 El texto dramático . . . . .	.129
6.1.2 Los personajes . . . . .	.132
6.2 Espacio teatral . . . . .	.133
6.2.1 Planteamiento y creación del espacio escénico . . . . .	.134
6.3 Espacio creativo . . . . .	.136
6.3.1 Las fuentes literarias . . . . .	.137
6.3.2 Los actores . . . . .	.138
6.3.3 Los ensayos . . . . .	.141
6.3.4 El montaje . . . . .	.142
Conclusiones . . . . .	.145
Bibliografía . . . . .	.148
Anexo <i>Cuarteto</i> de Heiner Müller. Obra dramática	

## DEDICATORIA

A la ausencia

De lo imposible: Francisco Villagómez L.

De la alegría: Silvia Preciado.

Del conocimiento: Adrián Villagómez L.

**Vivit sub pectore vulnus.**

A la fortaleza:

Raquel Velázquez.

Al futuro de la esperanza:

Paula, Yohualli, Julia, Nachme,

Adrián, Diego, Arena,

Jyohanna, Gibrán, Andros, Khaleb

& los que están por llegar.

A la oscura voz de la fe:

Robert Smith.

“Always believe in me as I believe in you”

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermanos,  
Sebastián, Goare, Tlacaellé & Uliánov.  
Por el gran esfuerzo de creer en mí.

A la familia Villagómez Velázquez,  
Adrián, Hugo, Tajín, Yanga, Yuriria, Adrián, Li & Hrindanaxi Guela.  
Por su entusiasmo e incondicional apoyo.

A los Compañeros de Viaje,  
Azul Garrido, Carmen Santiago, Joel Salcido C., Lola Sepulveda, Rosa Nuño & Tomás Quijas.  
Por simplemente estar.

A los Profesores,  
Aimée Wagner, Rodolfo Valencia & Felipe Díaz Almanza.  
Por iluminar el camino.

A los Sinodales,  
Daniel Huicochea, Otto Minera, Rafael Pimentel & Iona Weissberg.  
Por sus puntuales sugerencias.

A Albert Volkers (+), Georgina Volkers Gaussmann,  
Petra Wiederhold, Micheline Dorcé & Augusto Valdés.  
Por su invaluable aportación,  
sin la cual éste trabajo nunca hubiera sido concluido.

A mi asesor Lech Hellwig-Górzynski  
Por su infinita comprensión y paciencia.

*A tod@s*

*Gracias. Danke. Merci. Dziękuję.*

## INTRODUCCIÓN

Para titularme en la rama de Dirección correspondiente a la carrera de Literatura Dramática y Teatro elegí como tema de tesis la obra *Cuarteto* de Heiner Müller.

En 1998 dirigí infructuosamente dicha obra. Sin embargo, sería más correcto decir “a ciegas”, pues entonces creía que dirigir consistía únicamente en elegir un texto dramático y llevarlo a escena, cuando en realidad se requiere una gran infraestructura cognoscitiva que refuerce la maquinaria escénica.

Por tanto, emprendí una investigación más formal y profunda. Aunque hace seis años había pocas fuentes de información sobre Heiner Müller, actualmente basta escribir este nombre en un buscador de Internet para encontrar cientos de artículos en todos los idiomas, lo cual ha convertido al autor de *Cuarteto* en un abstracto rompecabezas de dimensiones asombrosas.

Para resolver tal rompecabezas es necesario responder al riguroso ¿por qué? utilizando en este caso *Cuarteto*, su obra más perversa y delirante, cuya escenificación en México estuvo a cargo de Ludwik Margules.

El riesgo más grave que se corre al dirigir es hacerlo a ciegas, de modo que para evitar este error es necesario investigar cuanto sea posible acerca de una obra antes de montarla. Considerando que sin bases el fenómeno teatral cojea, en esta tesis planteo cuáles serían algunos conocimientos útiles antes escenificar una obra: contexto histórico, biografía del autor, antecedentes del texto, corrientes filosóficas o teatrales que influenciaron al dramaturgo y un análisis del texto. Este trabajo no pretende esquematizar el proceso creativo, sino ejemplificar una forma de llevarlo a cabo siguiendo el precepto escénico de tener claro de dónde se viene para saber hacia dónde se va. Dado que el principal objetivo de esta tesis es Heiner Müller, también se abordan su propuesta escénica y su obra dramática.



Hoy día para el lector ocasional Müller constituye una provocación, mientras para quienes se dedican al teatro representa un gran reto escénico. Y quizá se convierta en un clásico del futuro que será leído en las ruinas del mundo.

Este trabajo consta de seis capítulos organizados de la siguiente manera:

El capítulo 1 se divide en tres partes. Las dos primeras abordan hechos históricos como la Primera Guerra Mundial, la república de Weimar, la Segunda Guerra Mundial, la división de Alemania, la conformación de las repúblicas -Democrática y Federal-, la construcción del muro de Berlín, su caída y la reunificación de Alemania.

Para satisfacer las sugerencias hechas por los sinodales, las notas en este capítulo aparecen entre líneas. Los demás capítulos las tienen al final.

La tercera parte del capítulo 1 aborda acontecimientos culturales y filosóficos que ocurrieron en Alemania durante dicho recuento histórico y están intrínsecamente relacionados con la biografía de Heiner Müller que se aborda en el capítulo 2, donde en los apartados 2.2 y 2.2.1 se exponen la peculiar dramaturgia y el inquieto quehacer escénico de quien es considerado como uno de los más importantes dramaturgos alemanes.

El capítulo 3 se refiere a los antecedentes de la obra *Cuarteto*. Una retrospectiva de la Francia del siglo XVIII es fundamental para vislumbrar el escenario histórico, político y social en que el marqués de Sade y Choderlos de Laclos crearon, respectivamente, *Justine* y *Les Liaisons Dangereuses*, obras que constituyen la columna vertebral de *Cuarteto*.

El capítulo 4 consta de tres apartados; en el primero se tratan las influencias filosóficas y teatrales plasmadas por Müller al escribir *Cuarteto*, cuyo rasgo principal es la crueldad, único vértice en que coinciden la filosofía de Friedrich Nietzsche y el teatro de Antonin Artaud. El protagonista del siguiente apartado es Bertolt Brecht, quien a partir del teatro épico y el Berliner

Ensemble transformó el teatro alemán. Sin duda, la huella de Bertolt Brecht se proyecta hacia el futuro gracias a sus discípulos, de los cuales uno fue Heiner Müller.

En el último apartado se plantean las relaciones dramático-filosóficas que Müller establece entre Laclos-Nietzsche y Artaud-Sade en *Cuarteto*.

En el capítulo 5 se analiza la obra *Cuarteto*. Los dos primeros puntos de este capítulo se abocan a las estructuras externa e interna del texto dramático. En el tercero se trata la anécdota de la obra, la segmentación del texto y el contenido en el discurso de la obra. Al final de la tesis se anexa la obra *Cuarteto* de Heiner Müller.

El capítulo 6 presenta algunas características de la puesta en escena de *Cuarteto*, realizada por Ludwik Margules. Los diversos elementos que conforman su escenificación se engloban en tres espacios: textual, teatral y creativo, que brindan la oportunidad de abordar el texto de manera práctica, ya que el escenario está aforado, permitiendo que las acotaciones de espacio y tiempo -el salón francés y el búnker- sean tangibles.

En ese lugar, un par de perversos personajes provocan y acarician brutalmente al espectador con sus diálogos. Y si esto hace la palabra, ¿qué podría hacer la acción?

## Capítulo 1 Memoria de acontecimientos históricos entre 1870 y 1990

### 1.1 Antecedentes de la Primera Guerra Mundial

Desde 1870 hasta 1914 en Europa, que vivía temerosa de la guerra, hubo una peculiar paz armada, ya que los estados europeos mantenían poderosos ejércitos a pesar de vivir pacíficamente.

En ese tiempo funcionaba un sistema de alianzas entre los países europeos; desde 1887 Italia se hallaba unida a Alemania y a Austria-Hungría por la *Triple alianza*, mientras Rusia, Francia y Reino Unido de la Gran Bretaña habían asociado sus intereses por la *Triple entente* de 1907.

David Thomson plantea en *Historia mundial de 1914 a 1968* que la tensión política entre las principales potencias europeas era evidente. Francia y Alemania estaban enemistadas desde la Guerra Franco-Prusiana, cuando Francia perdió los territorios de Alsacia y Lorena. Por otro lado, los intereses económicos acrecentaron la rivalidad entre Inglaterra y Alemania, mientras Rusia y Austria-Hungría competían por los territorios balcánicos. Aún con las rencillas que había entre estos países se mantuvo la paz.

El 28 de junio de 1914 la chispa bélica se prendió en Sarajevo, capital de Bosnia, con el asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero al trono del Imperio austrohúngaro, perpetrado por un miembro del partido panserbio *Unión o Muerte* de carácter nacionalista, que actuaba con la aprobación de Serbia.

Según Thomson la guerra pudo haberse evitado de no ser porque el gobierno austriaco, apoyado por Alemania, envió un ultimátum a Serbia para que ésta permitiera llevar a cabo una investigación de los hechos. Serbia, con el apoyo de Rusia, rechazó dicho ultimátum por considerarlo una intromisión en sus asuntos internos.

Un mes después Austria-Hungría declaró la guerra a Serbia y Rusia, para ayudarla, movilizó sus tropas hacia las fronteras alemana y austriaca, razón por la que Alemania declaró la guerra a

Rusia el 1 de agosto de 1914 y a Francia dos días después. Luego, las tropas alemanas invadieron Bélgica mientras Inglaterra, aliada de Francia, se involucró en el conflicto.

En agosto de 1914 las potencias centrales (Alemania y Austria-Hungría) se enfrentaron a los aliados (Serbia, Bélgica, Rusia, Francia y Reino Unido); a este bloque se sumaron Italia, Rumania, Portugal y Grecia. Las potencias centrales aumentaron su poderío con la incorporación de Turquía y Bulgaria. La contienda se extendió más allá de los territorios europeos, ya que las colonias colaboraron con soldados y sirvieron como escenario secundario de las operaciones militares.

En 1917 la participación de Estados Unidos inclinó la balanza a favor de los aliados, en tanto la Revolución Rusa provocó la abdicación del zar.

El 11 de noviembre de 1918 los alemanes firmaron el armisticio. La pérdida de la guerra supuso para las potencias centrales una grave crisis política, pues también abdicaron los emperadores Guillermo II de Alemania y Carlos I de Austria.

R.A.C. Parker plantea en *El siglo XX, Europa 1918-1945* que durante la llamada *Gran Guerra* se llevó a cabo un proceso de modernización en todos los ámbitos, debido a que elementos como la propaganda bélica, recursos nuevos -gas asfixiante- y la utilización de aviones y submarinos, marcaron la diferencia en el terreno bélico entre los siglos XIX y XX.

Europa se modificó radicalmente con la formación de nuevos estados al desaparecer grandes imperios que se convirtieron en repúblicas.

En enero de 1919, 27 naciones iniciaron las conferencias para la paz en París.

El Tratado de Versalles determinaría el final del conflicto bélico. Este tratado se conformaba por catorce puntos propuestos por el presidente norteamericano Woodrow Wilson; de ellos, el último planteaba la formación de una Liga de Naciones que pondría freno a los posibles motivos de otra guerra mundial.

Dicho proyecto se materializó en abril de 1919 al crearse la Sociedad de Naciones, organismo político internacional para preservar la paz y arbitrar en posibles disputas.

El Tratado de Versalles se enfocaba en las condiciones de paz y en las sanciones que debían imponerse a Alemania; además, había una cláusula para regularizar la situación de los cinco países vencidos mediante cinco tratados por separado, cuyos nombres correspondían a barrios parisinos: Versalles estaba asociado con Alemania; Saint-Germain, con Austria; Neully, con Bulgaria; Trianon, con Hungría y Sèvres, con Turquía.

Según este tratado Alemania perdió sus colonias, devolvió a Francia los territorios de Alsacia y Lorena y su ejército se redujo a la mitad. Además, debía cubrir una indemnización de guerra que tardaría medio siglo en pagar. Para afrontar la transición de imperio a república, Alemania adoptó en 1919 un sistema parlamentario conocido como república de Weimar.

Por otra parte, según Parker fue una descortesía hacia el nuevo gobierno soviético que las tres figuras dominantes del tratado -Woodrow Wilson de Estados Unidos, Lloyd George de Inglaterra y Georges Clemenceau de Francia- no invitaran a Rusia a participar en las conferencias de paz sólo porque ésta se había retirado de la guerra mucho antes de que terminara. Este hecho sería un mal presagio.

A pesar de los acuerdos, ninguno de los asistentes a la conferencia de paz podía imaginar la magnitud de la crisis social e industrial que la guerra traería consigo.

### 1.1.1 República de Weimar

Alemania, 1918. El sector laboral y las tropas del II Reich se sublevaron contra el gobierno por negarse a entablar conversaciones que pusieran fin a la Primera Guerra Mundial. Al abdicar el emperador Guillermo II, Alemania sufrió un colapso político.

Se formó un gobierno provisional integrado por una coalición entre los miembros del Partido Socialdemócrata Alemán -cuyo líder era Friedrich Ebert- y el Partido Socialdemócrata Alemán Independiente, que contó con el apoyo del Partido Católico del Centro.

Dicho gobierno sofocó la revolución espartaquista mediante la cual Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg intentaron establecer en Alemania un Estado Soviético al estilo bolchevique. Ambos fueron asesinados, lo que detonó la separación definitiva entre los socialdemócratas y los grupos más radicales que formarían el Partido Comunista Alemán.

La nueva Asamblea Nacional Constituyente se reunió en Weimar, Turingia, a principios de 1919 para redactar una Constitución según la cual Alemania se convertiría oficialmente en una república federal democrática, cuyo gobierno estaría constituido por dos cámaras parlamentarias: el *Reichstag*, cámara baja legislativa, y el *Reichsrat*, cámara de representación federal.

Las medidas democráticas reflejadas en la Constitución fueron el sufragio universal femenino, la representación proporcional en ambas cámaras y la iniciativa legislativa popular. En el ámbito social se determinó que la jornada laboral sería de ocho horas.

Según Thomson dichas medidas no aseguraron la ruptura total con la Alemania imperial, pues no hubo confiscación de propiedades y los funcionarios imperiales conservaron sus cargos.

Friedrich Ebert fue elegido presidente de la República en 1919. El nuevo régimen enfrentó las revueltas de los sectores políticos derechistas. Una de ellas fue organizada en 1920 por oficiales monárquicos desafectos a la República. Esta revuelta fue conocida como *Putsch*.

El 13 de agosto de 1923 asumió el cargo de canciller Gustav Stresemann, quien consiguió estabilizar la situación del país.

En 1924 los aliados facilitaron a Alemania el pago de las indemnizaciones a través del Plan Dawes, que establecía un calendario de entregas más realista.

En octubre de 1925 Stresemann firmó el Tratado de Locarno, según el cual Alemania reconocía las nuevas fronteras occidentales establecidas en el Tratado de Versalles. Los aliados retiraron sus fuerzas de ocupación y en 1926 Alemania fue aceptada en la Sociedad de Naciones.

Se acuñó una nueva moneda, *el reichsmark*, sujeta a un control monetario más severo y se inició una etapa de recuperación económica. No obstante, la economía seguía dependiendo de los préstamos del extranjero y el gasto público era excesivamente alto, mientras las empresas obtenían pequeños márgenes de beneficios.

En abril de 1925 fue elegido el segundo presidente de la República, Paul von Hindenburg.

La depresión económica mundial de 1929 sumió a Alemania en una nueva crisis.

En marzo de 1930 asumió el cargo de canciller Heinrich Brüning, quien disminuyó el gasto público y firmó en la Conferencia de Lausana, Suiza, un acuerdo que redujo el pago alemán de las reparaciones de guerra.

Sin embargo, debido a la impopularidad de la política deflacionista del canciller éste fue obligado a dimitir en mayo de 1932.

El desorden provocado por el caos económico fue aprovechado por el Partido Comunista Alemán y por el Partido Nacionalsocialista Alemán del Trabajo, el Partido Nazi, de tendencias nacionalistas y antisemitas extremas.

Las elecciones al *Reichstag* en septiembre de 1930 convirtieron al Partido Nazi en la segunda fuerza política del país. Su popularidad aumentó conforme empeoraba la situación económica.

La población se radicalizó ideológicamente y el Partido Nacional Socialista Obrero Alemán vio en aumento su influencia e implantación.

Los nazis obtuvieron la mayoría en el *Reichstag* en los comicios de julio de 1932.

Los políticos conservadores persuadieron a Hindenburg para que situara a Adolf Hitler -líder del Partido Nazi- al frente del gobierno, creyendo que podrían tenerle bajo control dentro de un gabinete de coalición.

El 30 de enero de 1933 Hindenburg nombró canciller a Hitler, quien suprimió el cargo de presidente y se proclamó *Führer* -caudillo- del III Reich.

Dicho suceso marcó un tajante punto final a la república de Weimar.



### 1.1.2 Adolf Hitler

Adolf Hitler se encontraba en Munich cuando comenzó la Primera Guerra Mundial.

Se alistó como voluntario en el ejército bávaro; demostró ser un soldado entregado y valiente aunque la más alta graduación que consiguió fue la de cabo. Según Parker, los superiores de Hitler consideraban que carecía de dotes de mando.

Tras la derrota de Alemania en 1918, Hitler regresó a Munich.

En septiembre de 1919 se unió al Partido Obrero Alemán, de rasgos nacionalistas; ahí fue oficial de instrucción y su tarea era inmunizar a los soldados a su cargo contra las ideas pacifistas y democráticas. Un año después, ya totalmente involucrado con el partido renunció al ejército.

En esa época el Partido Obrero Alemán cambió su nombre al de Partido Nacionalsocialista Alemán del Trabajo, conocido en forma breve como Partido Nazi.

En 1921 Hitler fue elegido presidente del partido. Impregnó de racismo su propio movimiento fascista, el nacionalsocialismo; difundió su doctrina de odio racial y desprecio por la democracia en los numerosos mítines en que participó. A cambio del apoyo popular prometió cancelar el Tratado de Versalles y conseguir para los alemanes un mayor *Lebensraum* (espacio vital). Hitler consideraba que el pueblo alemán merecía este derecho por pertenecer a una raza superior.

Al mismo tiempo, organizó en el partido una milicia armada compuesta por la SA (*SturmAbteilung*, sección de asalto) y el SS (*SchutzStaffel*, escuadrón de protección). La función de ambos grupos era intimidar a los enemigos políticos del Partido Nazi. La Gestapo (*Geheime Staatspolizei*, policía secreta del estado) era mucho más radical. A pesar de esto, la mayoría de los alemanes apoyaba al partido con entusiasmo.

Hitler se convirtió en una figura clave de la política gracias a la colaboración de oficiales de alta graduación y empresarios acaudalados.

En noviembre de 1923 Alemania padecía un caos político y económico. Hitler encabezó un golpe de estado en Munich contra la república de Weimar, mismo que fracasó por falta de apoyo militar. Como líder del intento de golpe de estado, Hitler fue sentenciado a cinco años de prisión.

Durante ocho meses de reclusión escribió su autobiografía: *Mein Kampf* (*Mi lucha*).

Fue liberado como consecuencia de una amnistía general en diciembre de 1924 y reconstruyó su partido sin que ninguno de los representantes del gobierno al que había intentado derrocar pretendiera impedirlo.

Durante la crisis económica de 1929 muchos alemanes aceptaron la teoría hitleriana de que el fracaso alemán era parte de una conspiración de judíos y comunistas.

La comunidad judía en Alemania era muy poderosa e influyente, en particular quienes ejercían profesiones liberales, lo cual Hitler usó a su favor para emprender su persecución.

Hitler consiguió atraer el voto de millones de ciudadanos con la promesa de reconstruir Alemania, crear más puestos de trabajo y recuperar la gloria nacional. La representación del Partido Nazi en el *Reichstag* pasó de 12 diputados en 1928 a 107 en 1930.

El partido continuó creciendo durante los dos años siguientes, aprovechando la situación creada por el aumento del desempleo, el temor al comunismo y la falta de decisión de los rivales políticos del *Führer* frente a la confianza que éste mostraba en sí mismo.

Stanley G. Payne plantea en *Fascismo* que los grandes empresarios que apoyaron la meteórica carrera política de Hitler estaban seguros de poder controlarlo.

Sin embargo, pese a lo previsto por el poder económico, una vez que Hitler accedió a la jefatura de gobierno en 1933 se proclamó dictador de la nación, asumiendo la presidencia del Reich y de la cancillería con el título de *Reichsführer*. Se rodeó de hombres como Hermann Goering, Heinrich Himmler y Joseph Paul Goebbels, piezas clave para el inicio de la dictadura, y en diez meses transformó radicalmente la estructura política para implantar un sistema totalitario.

La doctrina política del nazismo, expuesta en su obra *Mein Kampf*, se basaba en un nacionalismo exacerbado que derivó en racismo al considerar a la raza aria como superior. Una consecuencia inmediata de este hecho fue el planteamiento del antisemitismo.

Dado que la voluntad del Führer debía ser obedecida por todo el pueblo, a partir de 1933 se abrieron campos de concentración donde fueron encerrados como presos políticos quienes estaban en contra del Partido Nazi. Así se eliminó cualquier asomo de oposición.

La mayoría parlamentaria permitió aprobar una ley que transfería al Partido Nazi el control de la burocracia y el sistema judicial. El Frente del Trabajo Alemán, dirigido también por nazis, reemplazó a los sindicatos y prescribió todos los partidos políticos, excepto el Nacionalsocialista.

Las autoridades nazis asumieron el control de la economía, los medios de comunicación y todas las actividades culturales. Asimismo, hicieron depender el acceso a los puestos de trabajo de la lealtad mostrada hacia la ideología de su partido.

El avance de la industria bélica acabó con el desempleo, los trabajadores se vieron atraídos por un ambicioso programa laboral y los éxitos alcanzados en política exterior impresionaron a la nación.

Daniel Goldhagen menciona en *Los verdugos voluntarios de Hitler* que fue así como el Führer se ganó al pueblo alemán, que en el futuro sería usado como herramienta para establecer el dominio total de Alemania sobre Europa.

El dictador impuso su propio código moral tras desacreditar el poder de las autoridades eclesiásticas, acusándolas de corrupción e inmoralidad. Ridiculizó el concepto de igualdad entre los seres humanos y reivindicó la superioridad racial de los alemanes, quienes se consideraban miembros de una raza superior y creían tener derecho a dominar a todas las naciones a las que alguna vez ya habían sometido.

La semilla de Hitler comenzó a dar frutos.

## 1.2 Antecedentes de la Segunda Guerra Mundial

Tras la derrota que sufrió en la Primera Guerra Mundial, Alemania albergó un profundo resentimiento a causa de la pérdida de grandes áreas geográficas ante Francia y debido a la indemnización impuesta en 1919 por el Tratado de Versalles para las reparaciones de guerra.

Dicho pago desestabilizó aún más la endeble economía de Alemania, que todavía enfrentó la inflación de 1923 y una terrible depresión que abarcó de 1930 a 1933.

Según Payne los problemas económicos tendrían graves consecuencias en el ámbito político. De lo contrario Adolf Hitler quizá nunca habría llegado al poder.

En 1919, la Asamblea constituyente que se reunió en Weimar promulgó una constitución democrática que creó una confederación de 17 estados autónomos. Esta confederación se conoce como república de Weimar.

En la década de 1920 proliferaron los movimientos que propugnaban un régimen (conocido por su nombre italiano, *fascismo*) basado en el totalitarismo nacionalista y militarista y que prometía satisfacer las necesidades del pueblo con más eficacia que la democracia y se presentaba como una defensa segura frente a la amenaza del comunismo.

En 1922 Benito Mussolini estableció en Italia la primera dictadura fascista; le siguieron Zankov en Bulgaria, Franco en España y Salazar en Portugal.

En la década de 1930, Alemania, Italia, Japón y la URSS no estaban satisfechos con las condiciones impuestas por la Conferencia de Paz de París que se realizó en 1919.

Sin embargo, el único país que emprendió una política expansionista sin respetar dichos acuerdos fue Alemania. Hitler aprovechó la inestable coyuntura internacional para emprender su plan de crear la *Gran Alemania*, ocultando el verdadero objetivo de sus intenciones.

En 1933 retiró a Alemania de la Sociedad de Naciones.

En 1934 Alemania firmó un tratado de *no-agresión* con Polonia, antigua aliada de Francia.

En 1935 Hitler, resuelto a emprender la creación de su imperio, inició el rearme de Alemania.

En 1936 Hitler ignoró las cláusulas del Tratado de Versalles y ocupó Renania, zona desmilitarizada.

El mismo año Alemania, Italia y Japón firmaron un acuerdo que dio por resultado la formación del Eje Roma-Berlín-Tokio.

En 1938 Alemania utilizó con fines militares una gran cantidad de sus recursos totales: tuvo gastos militares tres veces superiores a los de Inglaterra y Francia juntos.

En marzo de 1938 Hitler inició su campaña expansionista.

Las fuerzas alemanas entraron a Austria aprovechando que el Partido Nazi era numeroso y se declaró el *Anschluss*; es decir, la unión de Austria y Alemania. Al llevar a cabo dicha operación Hitler no enfrentó ningún impedimento. Italia lo apoyó mientras Inglaterra y Francia, intimidados por el rearme de Alemania, aceptaron el discurso de Hitler en el sentido de que la situación de Austria concernía a la política interior alemana.

En septiembre de 1938 Hitler amenazó con declarar la guerra para anexionarse la zona de la frontera occidental de Checoslovaquia, los Sudetes, donde la población alemana era mayoritaria.

El primer ministro británico, Arthur Neville Chamberlain, inició una serie de pláticas que concluyeron con el Pacto de Munich. Instados por británicos y franceses, los checoslovacos renunciaron a los Sudetes a cambio de que Hitler se comprometiera a no apoderarse de más territorio checoslovaco. Sin embargo, este acuerdo no tardó en convertirse en un apaciguamiento infructuoso: Hitler invadió el resto de Checoslovaquia en marzo de 1939.

A partir de ese momento comenzaron a definirse las alianzas de los países que en cuestión de meses serían conocidos como los Aliados y las fuerzas del Eje.

Hitler era consciente de que cualquier otra acción podría provocar un conflicto europeo y no vaciló en preparar a Alemania para una lucha que a su juicio fortalecería la moral de su país.

Alarmado por la agresión alemana y las amenazas contra Polonia, el gobierno británico se comprometió a ayudar a este país en caso de que Alemania pusiera en peligro su independencia. Francia también estableció un tratado de defensa mutua con Polonia.

Los pactos se estrecharon durante 1939.

En mayo, Alemania e Italia firmaron el Pacto de Acero.

En agosto, Alemania y Rusia firmaron el pacto de no-agresión, según el cual Alemania cedería a Rusia una parte del territorio de Polonia una vez que esta nación fuera derrotada.

Alemania logró estabilizar su economía, y para probar la efectividad de su armamento apoyó a las tropas rebeldes de Francisco Franco en la Guerra Civil Española.

La agresiva política internacional de Hitler provocaría el segundo enfrentamiento mundial.

### 1.2.1 La agresión alemana

El 1 de septiembre de 1939 las tropas alemanas invadieron Polonia debido a que este país rehusó cederles Dantzig (Gdansk). De inmediato, Francia e Inglaterra declararon la guerra a Alemania.

La Segunda Guerra Mundial se dividió en dos partes.

La primera parte (de 1939 a 1942) fue determinada por las victorias de las naciones del Eje: Alemania, Italia y Japón.

Entre septiembre de 1939 y diciembre de 1941 las hostilidades se llevaron a cabo según la estrategia militar alemana denominada *Blitzkrieg* (guerra relámpago) que consistía en la intervención de unidades acorazadas móviles y de infantería motorizada que actuaban como punta de lanza de la infantería común, con movimientos más lentos utilizados para consolidar los rápidos avances de las unidades móviles. La fuerza aérea, sobre todo los bombarderos en picada, cumplía el papel de artillería sumamente flexible y las tropas aerotransportadas facilitaban la innovación de tácticas durante la batalla.

Una vez ocupada Polonia, Hitler ordenó a sus ejércitos tomar Dinamarca y Noruega en abril de 1940. Pocas semanas después el ejército alemán venció a las tropas de Holanda, Bélgica, Luxemburgo y Francia.

El objetivo de Hitler era apoderarse de la costa atlántica para atacar Inglaterra, pero la intervención del *RAF* (*Royal Air Force*, ejército del aire británico) rechazó la ofensiva de la *Luftwaffe*, aviación militar alemana.

El destino de los prisioneros de guerra y la sociedad civil fue realizar trabajos forzados en las industrias de guerra alemanas. Los campos de concentración se convirtieron en centros de exterminio masivo donde se usaron cámaras de gas y hornos crematorios para matar a los prisioneros. Éstos fueron víctimas de la *Endlösung* (solución final) en campos de concentración

como Majdanek, Treblinka, Dachau y Auschwitz, donde murieron alrededor de seis millones de judíos y nueve millones de no judíos.

El plan de Hitler ya no era únicamente exterminar a la comunidad judía.

El *nuevo orden* consistía en germanizar Europa y someterla al dominio de la raza aria.

En 1940 Hitler se dispuso a actuar en Oriente, de modo que también conquistó Yugoslavia y Grecia.

El 22 de junio de 1941 Alemania, apoyada por Italia y Finlandia, declaró la guerra a la URSS. En octubre, cuando el ejército alemán estaba a punto de atacar Moscú, las divisiones siberianas lo obligaron a retroceder. Hitler fracasó en Rusia.

A fines de año la guerra dio un giro inesperado cuando la aviación japonesa, utilizando como base de operaciones un portaaviones, atacó la flota de Estados Unidos en el Pacífico que estaba anclada en Pearl Harbor. Enseguida, Alemania declaró la guerra a Estados Unidos, que no tenía relación alguna con el conflicto europeo, aunque su intervención sería decisiva.

Antes del verano de 1941, Hitler había logrado su objetivo: apoderarse de Europa.

Sin embargo, todavía faltaba doblegar a Inglaterra. Así, Hitler ordenó los preparativos para invadir la isla que, impulsada por la convicción del primer ministro Winston Churchill, estaba decidida a derrotarlo.

Amenazando el poder de los aliados, en 1942 Alemania atacó con submarinos los barcos enemigos, quienes se enfrentaban incluso a la posibilidad de ser derrotados por una resistencia alemana que había duplicado su producción de armamento en dos años.

En 1943 un grupo de oficiales alemanes organizó una conspiración para asesinar a Hitler y así poner fin a la contienda. Dicho plan se llevó a cabo en julio de 1944; no obstante, fracasó.

La segunda parte de la guerra empezó en 1943, con el repliegue de Alemania a causa de los embates del enemigo: China, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Polonia y la URSS.



Según Payne, el plan de los aliados buscaba debilitar la capacidad bélica ofensiva del enemigo para disminuir el deseo alemán de combatir, al mismo tiempo que trabajaban en una estrategia política. En septiembre de 1944 Estados Unidos, Inglaterra y la URSS firmaron el Protocolo de Londres, que definía las zonas de ocupación, la distribución y el régimen de administración que se implantaría en la bombardeada Alemania al finalizar la guerra.

En noviembre de 1944 los aliados firmaron un acuerdo sobre los órganos de control.

Del 4 al 11 de febrero de 1945 se realizó la conferencia de Yalta, que ratificó el acuerdo de noviembre. Como parte del Consejo Aliado de Control se incluyó a Francia, que tendría a su cargo una zona de ocupación. Los aliados daban por hecho la inminente derrota del enemigo.

El ejército rojo entró por el este de Alemania, mientras los ejércitos aliados lo hicieron por el oeste, venció al enemigo en su propio terreno y recuperó los territorios perdidos.

Ante la invasión y derrota de Alemania, Hitler se suicidó en su búnker de Berlín el 30 de abril de 1945, mientras el Tercer Reich fue obligado a capitular sin condiciones el 8 mayo.

A partir de julio los aliados realizaron varias actividades que tendrían como consecuencia la división política de Alemania.

### 1.2.2 Consecuencias de la posguerra

Aunque los datos estadísticos de guerra son únicamente cálculos aproximados, las cifras de la Segunda Guerra Mundial superan las correspondientes de todos los conflictos anteriores.

En la Segunda Guerra Mundial participaron 61 países con una población de 1 700 millones de personas; es decir, 75% de la población mundial.

Se reclutó a 110 millones de personas, de las cuales más de la mitad procedía de tres países: la URSS (de 22 a 30 millones), Alemania (17 millones) y Estados Unidos (16 millones).

Según Goldhagen la inmensa y caótica destrucción que provocó el conflicto imposibilitó la elaboración de un registro uniforme. Algunos gobiernos perdieron el control de los datos; otros decidieron manipularlos con fines políticos.

En las estadísticas económicas se alcanzó algún consenso: con respecto al costo total de la guerra se calcula que se rebasó el billón de dólares estadounidenses.

Estados Unidos fue el país que destinó más dinero a la guerra. El gasto aproximado fue de 341 000 millones de dólares, incluidos 50 000 millones asignados a préstamos y arriendos; de estos, 31 000 fueron destinados a Inglaterra, 11 000 a la URSS, 5 000 a China y 3 000 fueron repartidos entre otros 35 países.

La segunda nación que gastó más en el conflicto fue Alemania, con 272 000 millones; luego siguen la URSS con 192 000 millones, Inglaterra con 120 000 millones, Italia con 94 000 millones y Japón con 56 000 millones. (Todas las cifras mencionadas en este apartado corresponden a dólares).

No obstante, a excepción de Estados Unidos y algunos de los aliados menos activos desde el punto de vista militar, el dinero empleado no se aproxima al verdadero costo de la guerra.

El gobierno soviético calculó que la URSS perdió 30% de su riqueza nacional.

Las exacciones y el saqueo de los nazis en las naciones ocupadas son incalculables, mientras el importe total de la contienda en Japón ascendió a 562 000 millones.

Se estima que las víctimas humanas, sin incluir los 6 millones de judíos asesinados en el Holocausto, fueron 55 millones: 30 millones de civiles y 25 millones de militares.

En cuanto a pérdidas humanas, la guerra desoló principalmente a la URSS, donde se considera que las bajas totales, militares y civiles, superan los 27 millones.

Las víctimas militares y civiles de los aliados ascienden a 44 millones.

En las potencias del eje dichas pérdidas ascienden a 11 millones.

El número de bajas de ambos bandos en Europa ascendió a 19 millones.

Las víctimas en Japón fueron 6 millones.

Estados Unidos perdió en su sociedad civil a 400 000 ciudadanos.

Como consecuencia de estas ingentes pérdidas humanas y económicas se alteró el equilibrio político. Inglaterra, Francia y Alemania perdieron su rango de potencias militares, posición que fue ocupada por Estados Unidos y la URSS.

### 1.2.3 Antecedentes del nuevo orden

El 7 de julio de 1945 la autoridad interaliada, denominada *Kommandatura*, comenzó la administración de Berlín. Del 17 de julio al 2 de agosto de 1945 tuvo lugar la Conferencia de Potsdam. En esta reunión Harry S. Truman, José I. Stalin y Winston S. Churchill consolidaron definitivamente la partición y el futuro de Alemania. De los veinte distritos ciudadanos se hicieron cuatro sectores: soviético, norteamericano, francés y británico, pero fueron desiguales.

El verano de 1945 las ciudades japonesas Hiroshima y Nagasaki fueron devastadas por iniciativa de Estados Unidos. La bomba atómica constituyó el término del conflicto mundial.

En abril de 1946 el Partido Comunista se fusionó con el Partido Social Demócrata, dando origen al Partido Socialista Unitario de Alemania, el *Sozialistische Einheitspartie Deutschland*, SED, que más adelante sería la fuerza política de Alemania oriental, la República Democrática Alemana.

En febrero de 1947 se firmaron los tratados de paz en París.

En septiembre de 1949 las zonas de ocupación norteamericana, inglesa y francesa se unieron políticamente para crear la República Federal de Alemania, cuya capital sería Bonn. Un mes después la zona de ocupación soviética se convirtió en la República Democrática Alemana, siendo su capital la parte oriental de Berlín. El 13 de agosto de 1961 se construyó un muro que física y simbólicamente consumó la división de ambas repúblicas.

El 18 de septiembre de 1989 Hungría abrió sus fronteras para asilar a los ciudadanos que deseaban abandonar la República Democrática Alemana. El 9 de noviembre de 1989 el gobierno de la República Democrática Alemana decidió abrir sus fronteras, lo cual acarrió la caída del muro que dividía las dos repúblicas. En julio de 1990 la República Democrática Alemana y la República Federal de Alemania se unificaron monetaria, económica y socialmente.

En octubre del mismo año tuvo lugar la unión política de la nueva Alemania.

#### 1.2.4 La República Democrática Alemana

Entre 1945 y 1949 en la zona de ocupación soviética se llevó a cabo una desnazificación rigurosa en todos los niveles. Bajo la tutela de las autoridades soviéticas se creó una reforma educativa para hacer accesible la enseñanza superior a la clase trabajadora.

En *Berlin, símbolo de libertad*, Eduardo Cóló plantea que la revolución emprendida desde arriba sentó las bases del *socialismo impuesto* que sólo una minoría de la población consideró entonces mejor que nada. La fase antifascista democrática cimentaría las bases del socialismo en la República Democrática Alemana .

En la década de 1950 se llevó a cabo la denominada *construcción de los fundamentos del socialismo*. Entonces, 60% de los medios de producción industrial y la economía se planificaron al modo soviético. Durante este lapso el trabajo se situó en el centro mismo de la vida social. El final de este ciclo fue determinado por el cierre de las fronteras y la construcción del muro.

Diez años después se llevó a cabo la *formación del socialismo desarrollado*; en ésta década la República Democrática Alemana dejó de ser una sociedad de transición y se creó una *comunidad humana socialista* que representó el triunfo de la armonía social. A principios de la década de 1980 se consolidó el *socialismo desarrollado*. Una década más tarde, con el derrumbe del muro y la unificación de ambas alemanias, la República Democrática Alemana volvió al sistema capitalista, suceso que afectó en gran medida a la población.

Jorge Riechmann plantea en *Teatro Contemporáneo de la República Democrática Alemana* que la política cultural estaba interesada en agrupar a todas las fuerzas antifascistas.

En la década de 1950 se buscó fomentar un arte operativo que subrayara la continuidad de la lucha revolucionaria del proletariado. En la dramaturgia, lo anterior se reflejó en obras centradas en la producción laboral; estas obras (conocidas como *Produktionsstücke*) constituyeron un

subgénero teatral y sus temas centrales, también denominados *temas eje*, son el trabajo y la esperanza en el futuro.

En la siguiente década se fomentó la literatura socialista nacional y se desarrolló una inclinada tendencia que recalca la subjetividad del autor respecto al uso de recursos estéticos; por ejemplo, el uso de la metáfora. La temática durante este periodo la constituyó la edificación del socialismo.

En la década de 1970 la literatura estaba enfáticamente ligada a su país y a su orden social; asimismo, existía una incómoda relación entre escritores y normas sociales.

Según Riechmann, lo anterior se manifestó de diversas maneras en muchos escritores mediante una declaración de soberanía por parte de la literatura, que se refleja nitidamente en los documentos del 7º congreso de escritores.

Este suceso determinó el desenlace de la subordinación política de la literatura, acarreada por la pobreza estética de las manifestaciones artísticas, lo que provocó en la segunda mitad de la década de 1970 una relación tensa con las instancias de poder político.

Según Riechmann, al término de los años 1970 se aprecia una notable universalización de perspectiva en el quehacer de los principales dramaturgos germano-orientales. Las obras dejan de referirse de manera inmediata a las realidades sociales de la RDA y abordan motivos, materias y personajes de la literatura y/o de la historia universal. La perspectiva histórica se profundiza decisivamente y desaparecen muchos rasgos de provincianismo. En la década de 1980 vuelven a tomarse los trágicos griegos y la obra de William Shakespeare y la de Wolfgang Goethe se convierten en una fuente estimulante para la naciente dramaturgia.

En el panorama literario eran más abundantes las narradoras como Christa Wolf, Irmantrud Morgner, Helga Königsdorf y Brigitte Reimann. En el área lírica estaban Inge Meyer, Sarah Kirsch, Elke Erb y Gabrielle Ekart.

En la República Democrática Alemana existían dos grupos de dramaturgos. La diferencia temporal entre ambos revela experiencias sociales distintas.

Al primer grupo pertenece Heiner Müller, quien de niño vivió bajo el totalitarismo nazi y como adolescente sufrió la guerra.

Al segundo grupo pertenece Christoph Hein, quien padeció las carencias de la posguerra pero creció en una sociedad encaminada al socialismo.

Esto se manifiesta con más claridad en los temas tratados por ambas generaciones. Mientras Müller aborda sistemáticamente el nazismo, Hein se enfoca por completo en su nación.

En la década de 1980, sin caer en la tutela o el conductismo se otorga al espectador un papel más activo en la recepción teatral y se retoma el planteamiento de Bertolt Brecht en cuanto a considerar al espectador como coproductor del hecho teatral.

Al proceso de creación literaria se incorporan estrategias de recepción, se hace un sitio al público dentro de la obra y bajo el reflector, se comienza a derrumbar la pared entre la butaca y el escenario y así el teatro se torna más veraz, pues así lo exige el público; la dosis de realidad cada vez está más cargada de emoción. De esta manera la sociedad se refleja en el teatro.

Las contradicciones sociales no afectan a los autores; al contrario, pues la sociedad está dispuesta a ser analizada, criticada y observada en escena por medio de una cruda luz cenital que no la deslumbra, sino que le permite percibir aquello que la rodea.

En su tesis *La reunificación como tema en la literatura alemana*, Verónica Cedeño egresada de la carrera de Letras Modernas, plantea que en la República Democrática Alemana la literatura tuvo un papel sumamente importante, ya que los libros eran mucho más que un pasatiempo y en cierta forma eran una fuga que ayudaba a mejorar la existencia de la gente.

### 1.3 Arte y filosofía: expresionismo y existencialismo

El volumen dedicado a *La literatura a través del tiempo* de la Biblioteca Temática Uteha plantea que una crisis matizó la vida alemana desde comienzos del siglo XX hasta 1945.

Pero el momento de mayor conciencia de esa crisis se reveló en la actitud intelectual más combativa respecto a un poder que todo lo devoraba como un monstruo.

El expresionismo, movimiento alemán con raíces que se remontan al decimonónico *Sturm und Drang*, acepta e incluso exige la destrucción con tal de no ser cómplice del poder público, y considera al mundo sin importar la disciplina artística como una tragedia absoluta, como algo irreparable.

El movimiento expresionista nació en 1910 como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento, particularmente en las anquilosadas academias de Bellas Artes. Debido a lo anterior este movimiento se extendió rápidamente por toda Europa.

En el expresionismo se valoran, ante todo, los contenidos y las actitudes emocionales.

La composición se hace desgarrada y el color, violento, adquiere tonos simbólicos. El pintor busca producir un choque emocional en el espectador, despertarlo del letargo de la banalidad cotidiana. El artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta en el observador. Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística.

Aunque el término *expresionismo* no se aplicó en la pintura sino hasta 1911, los precursores del expresionismo vanguardista datan de fines del siglo XIX: el pintor holandés Vincent van Gogh, el francés Paul Gauguin y el noruego Edvard Munch, que utilizaron colores violentos y exageraron las líneas para conseguir una expresión más intensa.



El primer grupo expresionista alemán se fundó en 1904. La estética de *Die Brücke* (El puente) cuya sede era Dresde estaba vinculada con los rasgos panteístas y naturalistas de la antigua mitología germánica. Sus integrantes eran los pintores Ernst Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff; dos años después se incorporaron al grupo Emil Nolde y Max Pechstein; en 1910 se integró Otto Müller.

Estos artistas expusieron en 1912 con un grupo de Munich denominado *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) integrado por los pintores alemanes Franz Marc, August Macke y Heinrich Kampendonk, el suizo Paul Klee y el ruso Vasili Kandinsky.

Esta primera fase del expresionismo alemán estuvo marcada por la visión satírica de la burguesía y el fuerte deseo por representar las emociones subjetivas.

*Die Brücke* se disolvió en 1913. Sin embargo, el grupo Les Fauves -los fauvistas- recibió la influencia del expresionismo alemán, así como el pintor francés Georges Braque y el español Pablo Picasso.

La siguiente fase del expresionismo se llamó *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) y surgió de la desilusión subsiguiente a la Primera Guerra Mundial.

Fundado por Otto Dix y George Grosz, este grupo se caracterizó por su pesimismo existencial y por una actitud sumamente satírica y cínica ante la sociedad.

El expresionismo se convirtió en un movimiento internacional y la influencia de los alemanes se pudo apreciar en la obra de otros de artistas, como el pintor austriaco Oskar Kokoschka, el francés George Rouault, el italiano Amadeo Modigliani, el búlgaro Jules Pascin, el ruso Marc Chagall, el lituano Chaim Soutine y el estadounidense Max Weber.

El objetivo de los expresionistas en el campo de la literatura, particularmente en la novela y el teatro era el mismo que en las artes plásticas: distorsionar intencionalmente la realidad.

El pintor alemán Alfred Kubin, miembro de *Der Blaue Reiter*, escribió una de las primeras novelas expresionistas: *Die Andere Seite (La otra parte)*, que inspiró profundamente al checoslovaco Franz Kafka y a otros escritores de la época.

Felipe Díaz y Almanza menciona en *Apuntes de clase sobre teatro moderno* que los primeros dramaturgos expresionistas, August Strindberg en Suecia y Frank Wedekind en Alemania, ejercieron una fuerte influencia internacional sobre la siguiente generación de autores dramáticos, entre los que destacaron los estadounidenses Eugene O'Neill y Elmer Rice, mientras en Alemania Georg Kaiser y Ernst Toller enriquecían notoriamente el género.

El teatro expresionista también introdujo nuevas formas de representación y dirección.

El objetivo principal era crear un cuadro escénico capaz de incrementar el impacto emocional sobre el público. Algunos de los directores más destacados fueron los alemanes Max Reinhardt y Erwin Piscator, y el ruso Vsiévolod Emilievich Meyerhold.

En 1910 se creó un grupo alrededor de la revista *Der Sturm (La tormenta)*, cuyo principal representante, Oscar Kokoschka, llevó al límite la postura dramática del expresionismo.

El teatro expresionista era un drama de estaciones, que rompía con el naturalismo al distorsionar la realidad; así el mundo se tornaba una pesadilla donde la verdadera esencia del hombre era la violencia.

La pintura y el teatro expresionistas también influyeron en el cine, que acentuó los aspectos fantásticos y oníricos como se aprecia en las películas alemanas *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene, donde las perspectivas distorsionadas y el ambiente de pesadilla enmarcan la estética expresionista de los actores y el maquillaje convierte los rostros en verdaderas máscaras, *Nosferatu, el vampiro* (1922) de F. W. Murnau, una sombría adaptación de la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker, y *Las tres luces* (1921) de Fritz Lang, que destaca por

el brillante uso de la iluminación y las extrañas posiciones de cámara para reflejar la dureza de la historia.

La música expresionista alcanzó su apogeo en el periodo de entreguerras.

Manifestó la ansiedad, los miedos ocultos y el cinismo de la sociedad contemporánea, al tiempo que creaba composiciones cuidadosamente estructuradas y emocionalmente intensas, deformando las técnicas convencionales y remplazando las armonías tradicionales por otras más complejas y disonantes.

La música es a menudo atonal o producto de la distorsión, la polifonía (conjunto de sonidos simultáneos) es con frecuencia densa y la melodía es prácticamente irreconocible.

Las raíces del expresionismo se encuentran en las últimas obras de compositores románticos como el alemán Richard Wagner y en las composiciones de posrománticos como el austriaco Gustav Mahler. Entre los mejores ejemplos destacan dos óperas del alemán Richard Strauss: *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909); algunas obras del austriaco Arnold Schönberg, especialmente los pasajes dramáticos *Erwartung* (1909), *Pierrot Lunaire* (1912) y *Die Glückliche Hand* (1913).

También, el ciclo de canciones del austriaco Alban Berg y las óperas *Wozzeck* (1921) y *Lulú* (1935). Otros compositores expresionistas fueron Paul Hindemith en Alemania, Béla Bartók en Hungría y Serguéi Prokófiev en Rusia.

En 1920 el expresionismo se fusionó con el movimiento dadaísta, que posteriormente se denominaría surrealismo.

Con la llegada del nazismo, el expresionismo, fue perseguido en Alemania acusado de ser un "arte degenerado".

El existencialismo fue un movimiento filosófico y literario propio de los siglos XIX y XX, que resaltó el papel crucial de la existencia, la libertad y la elección individual.

Esta corriente contó con dos precursores: Kierkegaard y Nietzsche, ambos del siglo XIX.

El filósofo danés Søren Kierkegaard fue el primer escritor que se calificó de existencialista, por lo que es considerado como el fundador del existencialismo moderno al reaccionar contra el idealismo absoluto y sistemático de Friedrich Hegel, quien afirmaba haber encontrado la esencia del entendimiento racional de la humanidad y de la historia. Kierkegaard, por el contrario, resaltó la ambigüedad y lo absurdo de la situación humana.

La respuesta individual a esta situación tiene que ser vivir una existencia comprometida por completo. Este compromiso sólo puede ser entendido por el individuo que lo asume, quien debe además estar dispuesto a obedecer las normas de la sociedad.

Kierkegaard abogó por un “cambio de fe” en un modo de vida que implicaba grandes riesgos, pero era el único compromiso que él creía podría salvar al individuo de la desesperación.

Friedrich Nietzsche, que no conocía el trabajo de Kierkegaard, transformó el pensamiento existencialista posterior a través de su crítica de las tradicionales suposiciones metafísicas y morales. Adoptó el pesimismo trágico y la voluntad individual, que se oponen a la conformidad moral de la mayoría. En oposición a Kierkegaard, cuyo ataque a la moral convencional le llevó a defender un cristianismo radical e independiente, Nietzsche afirmó en *La gaya ciencia* (1882) que “Dios está muerto” y rechazó toda la tradición moral judeocristiana en favor de los heroicos ideales paganos.

Kierkegaard y Nietzsche expusieron sus respectivas filosofías mediante aforismos, diálogos, parábolas y otras formas literarias que buscaban una claridad racional, aunque las materias más importantes de la vida no son accesibles a la razón o a la ciencia.

El tema más destacado en la filosofía existencialista es la elección.

La primera característica del ser humano es la libertad para elegir pues los seres humanos no poseen una naturaleza inmutable o esencia, como tienen otros animales o plantas.

Cada ser humano hace elecciones que conforman su propia naturaleza.

Parafraseando a Kierkegaard, el existencialismo resalta la importancia de la acción individual al decidir sobre la moral y la verdad. La experiencia personal y el proceder según las propias convicciones constituyen los factores esenciales para llegar a la verdad de la existencia.

La soledad y el pesimismo del ser humano tras la Segunda Guerra Mundial contribuyeron a la aparición del existencialismo, que se manifestó en la angustia como conmoción de todo lo finito y la experiencia de la nada.

Jean-Paul Sartre utilizó el término existencialismo para definir y calificar su propia filosofía y se convirtió en el gran difusor del movimiento a escala internacional una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial.

El pensamiento de Sartre, impregnado de ateísmo y pesimismo de una forma explícita, argumentaba que los seres humanos necesitan una base racional para sus vidas pero siendo incapaces de conseguirla, su existencia era una “pasión inútil”.

No obstante, Sartre insistió en que el existencialismo era una forma de humanismo y resaltó la libertad, la elección y la responsabilidad humana.

Con gran refinamiento literario, intentó reconciliar esos conceptos existencialistas con un análisis marxista de la sociedad y de la historia. Sartre fue autor de otra de las obras clave en la historia del existencialismo, *El ser y la nada*.

En el siglo XX, las novelas de Franz Kafka reflejan la influencia de Kierkegaard y Nietzsche.

También se puede apreciar la influencia de Nietzsche en André Malraux y en Albert Camus, cuyos escritos manejan temas como la futilidad de la existencia, la indiferencia del universo y la necesidad del compromiso con una causa justa.

El teatro existencialista mostraba la crisis de las concepciones tradicionales y que en la miseria de un mundo tan ideal como irreal, el hombre sólo se compromete consigo mismo; en consecuencia, los demás no existen.

También se reflejan conflictos existencialistas en el teatro del absurdo, sobre todo en las obras de Samuel Beckett, Jean Genet y Eugène Ionesco.

En Estados Unidos, la influencia del existencialismo en la literatura fue indirecta y difusa, pero existen rasgos en las novelas de Walker Percy y John Updike y temas existencialistas en la obra de escritores como Norman Mailer, John Barth y Arthur Miller.

A mediados del siglo XX, la elección se convirtió en un rasgo fundamental e ineludible de la existencia humana, pues incluso la negativa a elegir implicaba ya una elección.

Émile Michel Cioran, filósofo rumano convencido de la miseria fundamental de la criatura humana, plantea en *Breviario de podredumbre* que la elección se define a partir de la decisión de continuar viviendo. El hombre tiene el poder de autoinmolarse: de elegir la destrucción.

### 1.3.1 Literatura y teatro

El ascenso del nacionalsocialismo y el gobierno totalitario de Adolf Hitler destruyeron virtualmente la cultura alemana. Los nazis impusieron en la literatura un realismo trivial y un fanatismo nacionalista. Muchos escritores se vieron obligados a abandonar Alemania, víctimas de la persecución y la opresión de la dictadura. Durante este periodo, la única literatura alemana significativa fue producida por escritores exiliados de su país natal, entre los cuales destacan Herman Hesse, Thomas Mann y Nelly Sachs.

De 1933 a 1945 fueron silenciadas una amplia zona de la literatura alemana y gran parte de la literatura extranjera. Esta literatura prohibida fue descubierta por nuevos autores que fueron aturridos por el nazismo durante su niñez y adolescencia.

La antigua Plaza de la Ópera de la capital alemana fue el principal escenario de la quema de libros ordenada el 10 de mayo de 1933 por el ministro de propaganda, Joseph Goebbels.

1945 fue un año crucial en la literatura alemana; ese año la magnitud del desastre fue mucho mayor que en 1918, ya que esta vez prácticamente nada quedó en pie. Los autores nacidos alrededor de 1920 debieron comenzar de nuevo y así rescribir su historia, sepultada entre los escombros.

Paul-Louis Mignon menciona en *Historia del teatro contemporáneo* que la actitud inicial de esta literatura nacida de las ruinas y de la destrucción no era un mero fruto de la imaginación, pues formaba parte de la realidad cotidiana como elemento familiar y de observación constante.

Los nazis, cuya política cultural tendía a exaltar los mitos de la tierra, la sangre, la raza, la guerra y el sacrificio por la patria, no habían podido crear un solo autor de relieve.

En la lírica solamente destacaba Hans Baumann en un acercamiento a la poesía, mientras los hombres de letras aclamados por el nazismo y que se habían adherido a esta doctrina eran realmente pocos: Erwin Guido, Hermann Stehr, Börries von Münchhausen, Friedrich Blunck,

Agnes Miegel, Emil Strauss, Hans Johst y Hans Grimm, todos ellos de distintos niveles y géneros entre sí.

Las mejores obras de estos escritores coincidían en alguna medida con los postulados nazis antes de asumir éstos el poder. Básicamente, los rasgos de la literatura patrocinada por el nazismo eran la simpleza y la superficialidad, lo que explica su actitud hostil hacia las ricas posibilidades y logros de la década de 1920. De ahí su franca condena del expresionismo, movimiento artístico prácticamente desconocido para la juventud de 1945, que comenzaba a interrogarse, a buscar y descubrir su camino a través de la literatura.

Rodolfo Modern plantea en *Literatura alemana del siglo XX* que durante el nazismo el teatro experimentó un descenso tan doloroso como otras disciplinas artísticas.

El teatro era liviano, idílico y casi romántico; es decir, contaba con los elementos suficientes para ser clasificado como una literatura de evasión. Sin embargo, algunos hombres de teatro consagrados (como Gustav Gründgens) se esmeraron en montar irreprochables y cuidadas representaciones de los clásicos, mismas que en cierta forma rescataban al teatro.

La base del teatro nazi eran constituida por piezas de ideología y comedias intrascendentes; los dramaturgos oficialmente reconocidos por el nazismo sólo pudieron dar a conocer piezas históricas carentes de relación con la realidad. La mayoría de estas piezas eran obras de propaganda de bajo nivel artístico, flojamente construidas o de sustancia débil que nada aportaban al género teatral.

Los autores del momento, ya sea de Europa o de Estados Unidos, permanecieron desterrados de la escena alemana. Algunos escritores exiliados eran Kaiser, Sternheim, Zuckmayer y Brecht. Respecto a los directores de escena exiliados, entre ellos estaban Max Reinhardt, Fritz Körtner, Erwin Piscator y Leopoldo Jessner.



Después del desastre de 1945, los jóvenes autores que habían sido bombardeados por la influencia de Hitler de pronto se enfrentaron al descubrimiento de un pasado inmediato; pero aún más importante fue el regreso de *los desterrados*, quienes constituirían la memoria recuperada.

Tras el colapso del régimen de Hitler tuvo lugar una renovación considerable de la literatura alemana.

Desde una perspectiva amplia, los puntos de partida serían la guerra y sus secuelas, la experiencia del nazismo, el problema de la culpa alemana y más tarde, los aparejados por la recuperación económica y política de Alemania.

De la nueva generación de novelistas alemanes que empezaron a tener éxito tras la Segunda Guerra Mundial sobresalen Heinrich Böll, Uwe Johnson y Günter Grass, escritores comprometidos a liberar la expresión de las actitudes complacientes de la guerra y miembros a su vez del *Grupo 47*.

La actividad teatral comenzó con piezas de los exiliados o de quienes habían regresado con la dolorosa experiencia del frente de batalla. Sobre las ruinas se representó el drama del pueblo.

El impulso era externo. Venía de aquellos que habían podido observar, a pesar de la distancia física, el curso de los acontecimientos. Así comenzó la historia del teatro alemán de la segunda posguerra: con quienes habían sido testigos de los hechos.

Según Paul-Louis Mignon la reconstrucción de la escena alemana se debió principalmente al trabajo de Bertolt Brecht, quien empezó como escritor expresionista. Sus principales obras fueron escritas durante el exilio. En el teatro épico desarrolló un estilo propio que utilizaba baladas, elementos documentales y otras innovaciones como comentarios a la acción dramática.

Creía en la misión de la escena como centro de enseñanza política y moral. Su obra dramática es amplia: *Mutter Courage und ihre Kinder* (Madre coraje y sus hijos, 1941), *Der gutte Mensch*

*von Sezuan* (La persona buena de Sezuan, 1943) y *Der Kaukasische Kreidekreis* (El círculo de tiza caucasiano, 1945) son sólo algunos ejemplos de aquélla.

Mientras, sus puestas en escena constituyeron una nueva concepción teatral. Este nuevo teatro se alimentó de temas políticos de repercusión infalible. Asimismo, existía un público tan ávido de conocimiento como educable o educado y se incrementaban el impulso juvenil hacia la experimentación y una actitud abierta hacia los valores que provenían del extranjero.

Incluso las editoriales contribuyeron al fomento de los jóvenes talentos. La influencia de Brecht se extendió por todo el mundo y muchos escritores adoptaron las técnicas dramáticas que él desarrolló. Un ejemplo de éstos es el dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt, que reanimó el teatro con importantes obras eclécticas, cínicas y melodramáticas.

Entre los discípulos de Brecht se encuentran Peter Weiss (autor del drama *Marat-Sade* que Peter Brook llevaría a escena en 1964) y Heiner Müller, quien superó la dramaturgia brechtiana con una estructura aún más compleja.

Muchos escritores continuaron la tarea de Brecht en la novela del siglo XX y en la poesía moderna.

El serial radiofónico se convirtió en una prometedora forma de arte. Muchos de estos dramas, dedicados al análisis de la vida moderna, fueron contribuciones de escritores más conocidos como poetas, narradores y novelistas. De ellos, merece la pena mencionar a Marie Louise Kaschnitz, Günther Eich, Wolfgang Weyrauch, Ilse Aichinger y Siegfried Lenz.

## Capítulo 2 Heiner Müller

### 2.1 Biografía

Kurt Müller vivía en Bräunsdorf, pueblo cercano a Limbach y Oberfrohna, dos pequeñas villas al oeste de Chemnitz, que durante la existencia de la República Democrática Alemana, se denominó *Karl-Marx-Stadt*: Ciudad Carlos Marx.

El Sr. Müller trabajó en una administración pública en la alcaldía de Bräunsdorf. Después fue transferido a Eppendorf, una pequeña villa industrial en Sajonia. Ahí conoció a quien sería su esposa, Ella Ruhland. El primer hijo de ambos falleció antes de cumplir un año. El segundo, Raymond Heiner Müller, nació el 9 de enero de 1929 a las nueve de la noche.

Durante la república de Weimar, Kurt Müller fue funcionario del Partido Social Demócrata.

Adolf Hitler accedió al puesto de canciller el 30 de enero de 1933.

La madrugada del 31 de enero de 1933, dos oficiales de la Sección de Asalto irrumpieron en casa de la familia Müller. Uno de ellos confiscó de la pequeña biblioteca los libros prohibidos. Heiner, de cuatro años, despierta entre las voces y los ruidos: “se acerca a la puerta y por la cerradura observa cómo unos hombres de uniforme café golpean a su padre mientras su madre está de pie a un lado de ellos”<sup>1</sup>.

Justo cuando Heiner vuelve a la cama se abre la puerta de su habitación; dos sombras gigantescas se deslizan por la pared, el Sr. Müller llama a Heiner para despedirse pero el pequeño finge dormir.

Los oficiales arrestaron al Sr. Müller, quien fue internado en un campo de concentración.

La razón de ésta detención fue que el Sr. Müller había renunciado al Partido Social Demócrata pero seguía militando en el Partido Socialista de los Trabajadores. El hecho de no pertenecer a ambos partidos era muy peligroso, pues lo señalaba como renegado político.

Acompañado por su madre, Heiner comenzó un ciclo de visitas al campo de concentración en que estaba recluido su padre. Reunía los dibujos de una semana para mostrárselos a su padre a través de una reja metálica, ya que estaba prohibido dar objetos al detenido. Kurt Müller estuvo preso un año. Fue liberado con la condición de que no volviera a Eppendorf.

La familia Müller se mudó a casa de los abuelos paternos de Heiner, en Bräunsdorf. A falta de trabajo, el Sr. Müller pasó más tiempo con Heiner, quien “aprendió a leer con los periódicos del Partido Social Demócrata, que su abuelo conservaba desde principios de siglo”<sup>2</sup>.

Para Heiner, su padre era un compañero de juegos y pláticas con quien leía textos de Máximo Gorki. Este primer acercamiento a la literatura inspiraría más adelante a Heiner para escribir.

El Sr. Müller sabía de administración y aconsejaba a los campesinos. Por la tarde cuidaba a Heiner. Su esposa trabajaba en una empresa en Limbach como costurera de tiempo completo.

Con motivo de la construcción de carreteras, a principios de 1936 se convocó a los niños en las escuelas a participar en un concurso de ensayo cuyo tema era *Las rutas del Führer*: el mejor escrito sería premiado.

El Sr. Müller dictó un texto a Heiner, quien de pronto se detuvo ante la siguiente frase:

*Es bueno que el Führer haga carreteras porque así mi padre tendrá trabajo.*

Heiner sabía que los nazis eran el enemigo y que el mundo entero era hostil; por eso su casa era una especie de fortaleza y ahora había una fisura en ella. Para él esa frase constituyó una traición.

Ante la sorpresa de Heiner, su ensayo fue premiado. El Sr. Müller obtuvo un trabajo en la autopista pero no permaneció ahí más de seis meses. En 1939 ingresó a una compañía de seguros en Waren, donde debía controlar las condiciones de trabajo de los jornaleros polacos. Este lugar era conocido por ser tierra de inmigrantes; de los aproximadamente 50 000 habitantes, más de la mitad eran extranjeros.

En la nueva escuela, un profesor que también era jefe de las juventudes hitlerianas calificó a Heiner como hijo de un enemigo del Estado. Este hecho lo aisló aún más, pues de sus treinta condiscípulos él era el único que se distinguía por su acento.

Poco a poco los niños sospechosos de ser hijos de judíos desaparecieron de las aulas.

Heiner se mantuvo en las sombras. Alejado de los juegos, dedicó la mayor parte de su tiempo a leer; se caracterizó por ser un buen alumno, tranquilo y disciplinado.

Dos maestras ancianas le prestaron libros durante su estancia en la escuela. Así descubrió a Friedrich Nietzsche, Edgar Allan Poe y Friedrich Schiller.

Debido a que el colegio era más barato que el liceo, Heiner había considerado aquél como una opción para continuar sus estudios, pero gracias a su desempeño escolar obtuvo una beca. Sin embargo, aceptarla implicaba pertenecer a la *Jungvolk*, que era la rama de la juventud hitleriana para niños entre diez y catorce años.

Heiner debía elegir entre pertenecer a la *Jungvolk*, comprometiéndose así a estar en favor de los nazis, que eran el enemigo, o rechazar la beca y truncar su formación académica. Aunque ambas opciones fueron rechazadas por sus padres, Heiner llegó a un acuerdo con ellos: en casa podría criticar al Führer, pero debía ser cauteloso en la escuela; sólo de esta forma no traicionaría sus convicciones. Así, obligado por las circunstancias dio un giro de 180 grados. Cambió la tónica de sus lecturas y “para evitar sospechas comenzó a leer a Sigmund Freud”<sup>3</sup>.

A diferencia de las escuelas anteriores, Heiner fue popular en el liceo. Por las tardes iba a las reuniones que realizaba la juventud hitleriana y los fines de semana llevaba a cabo un entrenamiento que consistía en marchar con equipaje y pelear sin armas, además de cantar el himno alrededor de una fogata.

El Sr. Müller tampoco simpatizaba con los nazis; prueba de ello es que ya lo habían detenido en Eppendorf y en 1940 lo encarcelaron por criticar *Mein Kampf*.

“En el otoño de 1944 la escuela fue cerrada, Heiner y su grupo comenzaron un entrenamiento tipo guerrilla en Waren, disparar, lanzar bombas, él veía muy mal sin anteojos de modo que no tenía a su cargo un rifle, pues lo más importante era disparar”<sup>4</sup>.

En los estertores del régimen nazi, Heiner fue enrolado en el Servicio Laboral del Imperio y enviado al frente en Mecklenburg, al norte de Alemania, donde tuvo lugar la última batalla antes del fin de la guerra. El entrenador del grupo los calificaba como hombres o como idiotas, según los resultados al disparar. Aunque Heiner fue ubicado en el segundo grupo debido a que veía muy mal sin anteojos, prefería pertenecer a este grupo porque esa guerra le parecía totalmente ajena.

Su grupo nunca tuvo contacto directo con el enemigo; sin embargo, los tanques soviéticos y los aviones sobrevolando al ras del suelo se convirtieron repentinamente en imágenes cotidianas para ellos.

Al dirigirse a Schwerin, él y su grupo pasaron por un pueblo abandonado. Al revisar casa por casa, en una de ellas Heiner encontró una biblioteca, donde la mayoría de los libros eran ediciones elegantes; ahí robó una colección de Emmanuel Kant y otra de Arthur Schopenhauer.

Al llegar a su destino se enteraron que Hitler había muerto. El entrenador del grupo los animó a reorganizarse, pero la mayoría del grupo se dispersó.

Heiner volvió caminando a su casa. Aunque en el trayecto le ocurrieron varias cosas, ninguna impidió que llegara a su hogar. Entró a Waren por el sureste, y como la ciudad apenas fue bombardeada durante la guerra, todo seguía en pie. Al llegar a casa, lo recibieron su madre y su hermano Wolfgang.

El nuevo director del liceo, que había sido profesor del mismo, ordenó desnazificar la biblioteca. El encargado de esta labor fue Heiner, quien solía robar los libros que le interesaban. Así fue que Heiner comenzó a trabajar como funcionario de la prefectura de Waren, donde

solamente tomaba notas de las quejas de los campesinos, acumulando de esta forma material suficiente para aventurarse a escribir algo. El resultado fue un relato de un grupo de exreclusos.

Más tarde, el Sr. Müller fue nombrado alcalde de Frankenburg, la familia se trasladó a Sajonia y Heiner se incorporó al liceo.

Su profesor de alemán le prestó libros con frecuencia e incluso le ofreció patrocinarlo para que se convirtiera en escritor. Le sugirió que empezara con una novela; sin embargo, Heiner no accedió. No quería quedar mal con su profesor, pues ya había tenido problemas en clase debido a una tarea en que comparó una frase de Schiller con una cámara de gas.

De hecho, su mala conducta provocó que el director del liceo citase al Sr. Müller para hablar del comportamiento de Heiner quien siempre llegaba tarde a la escuela, con una bufanda roja al cuello y fumaba en el receso, y en especial del reglamento, que Heiner ignoraba. Luego de algunas complicaciones en los exámenes finales, Heiner terminó el ciclo del liceo.

El primer acercamiento de Heiner con la escritura estuvo relacionado con la radio. Inscibió en un concurso de radionovela su obra *El alba disuelve a los monstruos*, que trata de un contador fraudulento que fue descubierto. La historia era muy dramática y prácticamente la redactó imitando el estilo de Büchner. Heiner fue invitado a la ceremonia de entrega de premios y aunque perdió, recibió muchos halagos por su aptitud como escritor.

Gracias a las buenas críticas por su obra, el jefe de la *Kulturbund* -asociación cultural- lo visitó para invitarlo a formar parte de ésta y le sugirió asistir a un taller de escritura que se llevaría a cabo en Radebeul, cerca de Dresde. Los encargados de dicho taller serían Boris Djanceko, Klaus Gysi y Hannes Meyer.

Poco después, el Sr. Müller “fue acusado de ser *titoísta* por problemas referentes a Stalin”<sup>5</sup>. En consecuencia, fue expulsado del recién formado SED (Partido Socialista Unificado de Alemania, resultante de la fusión de los partidos comunista y socialdemócrata en la zona

alemana de ocupación soviética). El Sr. Müller se marchó a Alemania occidental, donde se convirtió en servidor público y administrador de las pensiones de las viudas de oficiales nazis.

Heiner permaneció en la República Democrática Alemana, donde trabajó como librero, empleado administrativo y periodista.

Llegó a Berlín en 1951. Vio la representación de *Madre Coraje* y en ese momento ingresar al Berliner Ensemble se convirtió en su objetivo. Concertó una cita con Bertolt Brecht, a la cual llevó algunos textos y poemas que Brecht leyó de prisa. Heiner le preguntó si había posibilidad de trabajar con él; Brecht lo envió con su secretaria, Käthe Rülke, quien estaba a cargo de la repartición del trabajo. Heiner y Käthe no se llevaron bien desde el principio: de las tres plazas que había como asistente, Heiner no recibió ninguna. Käthe le encomendó adaptar a texto dramático la fábula del *Campanillero del Kremlin*, “inefable obra que cuenta cómo un relojero por orden de Lenin, debía arreglar el campanario usando únicamente el aire”<sup>6</sup>.

Heiner dejó inconclusa la adaptación, pero escribió una obra al vapor que le envió a Käthe. Los alumnos de Brecht discutieron con Heiner su incumplimiento laboral y argumentaron que en el Berliner Ensemble sólo había lugar para los mejores y él no era uno de ellos.

Heiner se retiró sin dar explicaciones. Ni siquiera a Brecht. Decepcionado, dejó Berlín.

Volvió pocos meses después, para casarse con una chica que estaba esperando un hijo suyo. Se mudaron a Frankenburg. Al poco tiempo se divorciaron. Seis meses después se casaron de nuevo. Y realizaron los trámites del divorcio por segunda vez en 1953.

Durante esta segunda visita a Berlín, Heiner entró en contacto con Brecht fuera del Berliner Ensemble. Trabajó para él como asistente, y en cuanto discípulo “aprendió incluso a imitar su estilo”<sup>7</sup>.

En 1956 murió Brecht, esto provocó en Heiner una orfandad creativa, que sólo pudo combatir cuando comenzó a escribir formalmente.



Heiner se mudó al segundo piso de una enorme casa, ubicada en un fraccionamiento que fue construido para los oficiales del SS, en Sachsenhausen.

Después de la guerra, dichos edificios fueron modificados de modo que cada piso fuera un departamento. La mayoría de estas casas fueron ocupadas por funcionarios del gobierno.

Heiner comenzó a trabajar en el semanario *Sonntag*, considerado como el más liberal de la época. Por las tardes asistía a las reuniones que realizaba la comunidad laboral de jóvenes autores de la Unión de Escritores. Ahí se leían y comentaban textos de los asistentes.

En una de estas reuniones Heiner no sólo hizo un comentario acerca del trabajo de Inge Meyer -una escritora de cuentos para niños- sino que la criticó tan duramente que ésta inició una batalla personal para demostrarle a Heiner que podía escribir sobre otros temas.

Inge vivía con su esposo en el primer piso de la misma casa donde habitaba Heiner. Cuando se involucró con éste, Inge se mudó de piso y cambio su apellido Meyer por el de Müller.

Se casaron en 1956. Con el tiempo, Inge sería la principal colaboradora en la redacción de las primeras obras dramáticas de Müller, quien utilizaría la experiencia de la guerra como fuente de inspiración.

Sin embargo, la vida con ella se convirtió en un problema debido a la competencia profesional, al punto de que Inge no mostraba a Müller nada de lo que escribía.

Esto alteró notoriamente el ánimo de Inge. A pesar de ser atendida por especialistas, sus depresiones y tentativas de suicidio no cesaron.

Finalmente, el 1 de junio de 1966 Inge Müller se envenenó con el gas de la estufa.

Ese día Heiner se retrasó platicando con un amigo. Su culpa sería atizada por la lectura de los textos mortuorios de Inge.

Müller menciona este evento en *Hamlet-Machine* (1978):

Ofelia: La mujer con la cabeza en el horno de gas. Ayer dejé de matarme.

También lo menciona en *Cuarteto* (1980):

Valmont: Entregaré mi cabeza al gas de la estufa.

En 1970, se casó con Ginka Tscholakova, una estudiante belga. Se divorciaron en 1986.

En 1992 Müller se casó con la joven fotógrafa Brigitte Marie Meyer, con quien tuvo una hija.

En 1993 se publicó en la Alemania reunificada que Müller había sido colaborador de la Stasi (*Staatssicherheitsdienst*, servicio de la seguridad del estado), policía política de la República Democrática Alemana. Más escandaloso que lo anterior fue la actitud de Müller, quien no aceptó ni negó nada.

Heiner Müller murió en Berlín el 30 de diciembre de 1995, a unos días de cumplir 67 años, por complicaciones pulmonares relacionadas con el cáncer.

El 16 de enero de 1996 recibió sepultura en el Dorotheinstädtischen Friedhof de Berlín, donde también reposan Bertolt Brecht y su esposa Helene Weigel.

El 16 de enero del 2004, en una típica construcción comunista situada en la calle Erich Kurz del barrio Friedrichsfelde, Brigitte Marie Meyer -última esposa de Heiner Müller- develó una placa que a la letra dice lo siguiente:

En esta casa vivió de 1979 a 1983 Heiner Müller, el autor teatral alemán más importante de la segunda mitad del siglo XX, último presidente de la Academia de Artes de la RDA y director del Berliner Ensemble de 1992 a 1995.

## 2.2 Cronología de obras

1951 Publicación de *El pueblo está en marcha* en el semanario cultural *Sonntag*.

1955 Colaborador científico en la Asociación de escritores de la RDA.

Redactor de la revista *Junge Kunst*.

1956 *Der Lohndrücker (El rompesalarios)*.

Estreno en Leipzig 1958.

1957 *Die Korrektur (La corrección)*.

Adaptación de *Diez días que estremecieron al mundo* de John Reed.

Estreno en el Volksbühne Theater de Berlín Oriental.

Se desconoce el título en alemán.

1958 Colaborador del Maxim Gorki Theater de Berlín Oriental hasta 1959.

*Die Korrektur* es duramente criticada durante los ensayos; Müller realiza una segunda versión, atenuando el conflicto para que pueda estrenarse en Leipzig.

1959 Premio Heinrich Mann de la RDA por la obra *Der Lohndrücker*.

1961 *Die Bauern (Los campesinos)*.

Estreno en el Volksbühne Theater 1976.

Retirada del programa de presentaciones por la crítica social que realizaba.

*Die Umsiedlerin (El Emigrante)*.

Estreno en el Volksbühne Theater 1976

Expulsan a Müller de la Unión de escritores.

1963-64 *Der Bau (La construcción)*, basada en la novela *Die Spur der Steine* de Erik Neutsch.

Estreno en el Volksbühne Theater 1980.

1965 Müller es criticado violentamente en el comité central del SED.

**1966** Ante la dificultad que implica abordar temas contemporáneos en escena debido a la censura, rescribe mitos clásicos.

**1966** *Todesanzeige*, prosa dedicada a la memoria de su esposa Inge Müller.

*Philoktet (Filoctetes)*, basada en el texto del mismo nombre de Sófocles.

Estreno en Munich 1968.

*Herakles 5 (Hércules 5)*.

Estreno en Munich 1975.

*Oedipus Tyrann (Edipo Tirano)*, basada en el texto del mismo nombre de Hölderlin.

Estreno en Berlín oriental 1967. Primera obra de Müller representada en la RFA.

**1967** Versión de *A vuestro gusto* de William Shakespeare.

Estreno en Munich 1968.

Se desconoce el título en alemán.

**1968** *Prometheus (Prometeo)*.

Estreno en Zürich 1969.

*Die Horatier (Los Horacios)*.

Estreno en Berlín occidental 1972.

*Drachenoper (La ópera del dragón)*, basada en una obra de Evgueni Schwartz.

Estreno en la Opera Estatal Alemana de Berlín oriental 1969.

**1969** *Waldstück (Obra de los bosques)*, adaptación de *Horizonte* de Gerhard Winterlich.

Estreno en el Volksbühne Theater 1969.

**1970** Dramaturgo en el Berliner Ensemble hasta 1975.

*Mauser*, basada en la obra *Die Massnahme* de Bertolt Brecht

Estreno en Austin, Texas, EU 1975.

Versión de *El médico a palos* de Jean Baptiste Poquelin, Molière.

Se desconoce el título en alemán.

**1971** *Germania Tod in Berlin (Muerte de Alemania en Berlín).*

Estreno en Munich 1978.

Adaptación de *Weiberbrigade (La brigada femenina)*, de Inge Müller.

Con el título de *Weiberkömodie (La comedia de las hembras)*.

Estreno en el Volksbühne Theater 1971.

Versión de *Macbeth* de William Shakespeare.

Estreno en Brandenburgo 1972.

Se desconoce el título en alemán.

**1972** *Zement (Cemento)*, basada en una novela del escritor soviético Fiodor Gladkow.

Estreno en el Berliner Ensemble 1973.

**1974** *Die Schlacht (La batalla).*

*Traktor (Tractor).*

Ambas estrenadas en Berlín oriental 1975.

*Medeaspiel (La obra de Medea).*

**1975** Primer viaje a EU como profesor invitado por la Universidad de Texas en Austin.

Premio Lessing.

**1976** Dramaturgo del Volksbühne Theater de Berlín.

*Leben Gundlings Prinz Friedrich von Preussen Lessings Schalft Traum Schrei*  
(*Vida de Gundlings príncipe de Prusia, sueño y grito de Lessing*).

Estreno en Francfort 1979.

**1977** *Hamlet-Machine (Máquina Hamlet).*

Estreno en Saint-Dennis, Francia 1979.

**1978** Segundo viaje a EU.

Adaptación de *Fatzer* de Bertolt Brecht.

Estreno en Hamburgo 1978.

**1979** *Der Auftrag (La misión)*, basada en el relato *Das licht auf dem Galgem* de Anna Seghers.

Estreno en Berlín oriental 1980.

Premio para Autores Dramáticos el más importante de la República Federal de Alemania de la ciudad de Mülheim por *Germania Tod in Berlin*.

**1980** *Quartett (Cuarteto)*, basada en la novela *Les Liaisons Dangereuses* de Laclós.

Estreno en Bochüm 1982.

**1981** *Herzstück (Obra cordial)*.

Estreno en Bochüm 1981.

**1982** *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*

*(Orilla degradada. Medea material. Paisaje con argonautas)*. Tríptico de obras cortas.

Estreno en Bochüm 1983.

*Anatomie de Titus Fall of Rome. (Anatomía de la caída de Tito en Roma)*.

**1983** Festival *Heiner Müller* en la Haya; se representan nueve obras suyas.

**1984** Colabora con Robert Wilson en el espectáculo *Civil wars* que se presenta en los Juegos

Olímpicos de Los Angeles, Estados Unidos.

*Bildbeschreibung (Descripción de un cuadro)*.

Estreno en Graz 1985.

*Wolokolamsker Chaussée 1 (Camino de Wolokolamsk 1)*.

Estreno en Berlín oriental 1985.

**1985** *Wolokolamsker Chaussée 2 (Camino de Wolokolamsk 2)*.

**1986** Recibe en la República Democrática Alemana el Premio Nacional de Primera Clase.

*Doppelkopf* que no concluirá sino hasta el año de su muerte y su título definitivo será *Germania 3*.

**1987** Es el autor más representado en la RDA.

En el Festival de Otoño de Madrid se presenta *Hamlet-Machine*, dirigida por Bob Wilson.

**1988** La Unión de Escritores de la RDA lo admite de nuevo.

En la RFA se realiza el festival *Heiner Müller Werkschau*, y se presentan trece obras suyas.

**1990** Tras la unificación alemana es elegido presidente de la Academia de Artes de Berlín.

Premio Kleist.

Dirige *Hamlet-Machine* en Berlín, impresionante espectáculo de ocho horas.

El grupo *Experimenta* de Francfort reúne casi cuarenta escenificaciones de sus obras

**1991** Premio Europeo de Teatro.

*Le Cas Müller*, gran collage de seis obras se estrenó en el Festival de Avignon.

**1992** Müller se hace cargo del Berliner Ensemble junto con Mattias Langhoff y Peter Zadek;

al renunciar éstos, asume el cargo de director del Berliner Ensemble.

*Krieg ohne Schlacht. Ein Leben in zwei Diktaturen.*

(*Guerra sin batalla. Una vida entre dos dictaduras*). Autobiografía

**1993** En su primera incursión en el mundo de la ópera, dirige *Tristan e Isolde* de Richard

Wagner, en el Festival de Bayreuth.

*Mommsens Block*, poema largo sin traducción.

**1994** Pierde la mayor parte del esófago por el cáncer que padece.

En su recuperación prepara un libreto de la *Orestíada* para Pierre Boulez.

Dirige *Quartett* en el Berliner Ensemble.

**1995** Después de casi seis años de bloqueo creativo trabaja en la que será su última obra teatral.

El 30 de diciembre muere en Berlín por complicaciones pulmonares.

**1996** En febrero comienzan los ensayos de *Germania 3* en el Berliner Ensemble.

*Quartett (Cuarteto)*. Traducción de Juan Villoro. Dirección de Ludwik Margules.

Mayo. Estreno en el Foro Teatro Contemporáneo, México, DF.



### 2.2.1 Temas principales y censura

Heiner Müller escribió más de veinticinco obras dramáticas, piezas para Performance, varias adaptaciones de autores clásicos, historias cortas y poesía, así como numerosos ensayos y artículos acerca del teatro y su función social.

En su artículo *Presentación de un autor incómodo*, Jorge Riechmann plantea que es posible dividir en tres periodos la dramaturgia de Müller.

Primero: De *Der Lohndrücker* (1956) a *Germania Tod in Berlin* (1971).

Segundo: De *Zement* (1972) a *Hamlet-Machine* (1977).

Tercero: De *Der Auftrag* (1979) a *Germania 3* (1995).

En el apartado 2.1 se indicó que Müller -como asistente y discípulo más cercano de Brecht- aprendió la forma esencial de la dramaturgia brechtiana, que se manifiesta en el primer periodo.

En el segundo periodo desarrolló un estilo denominado *fragmento sintético*; es decir, un collage de escenas sin trama lineal, pero que no pierden relación con la historia.

En el tercer periodo adopta la estructura de los cuadros escénicos y la economía de medios.

Un rasgo importante en la dramaturgia de Müller es el constante rechazo del naturalismo, que es una influencia puramente brechtiana.

“Müller estaba convencido de que al representar en sus obras dramáticas, una visión a futuro de las catástrofes hacia las que se dirigía la humanidad, el teatro podría contribuir a evitarlas”<sup>8</sup>.

No hay que olvidar que la mayoría de sus obras -ubicadas en un terrible contexto histórico- reflejan su concepción de la historia, la cual gira alrededor de un vicioso círculo de violencia endeble ante la presencia de una frágil esperanza.

Según Riechmann, Müller practica un teatro de trasgresión y escenifica el retorno de lo reprimido, los amenazadores puntos ciegos de la civilización contemporánea, en obras de fuerza dramática incomparable.

El teatro de Müller es abierto y riguroso, al mismo tiempo que se torna radical y extremo; por ello no es posible dirigirlo de manera naturalista. Cada texto encierra un universo de contenido. Su dramaturgia se caracteriza por la crítica social que ejerce; los grandes temas de este teatro de trasgresión son trabajo, revolución, sexualidad y muerte.

Si según Müller la función del drama es llevar la sociedad hasta sus límites por medio de la provocación ética, entonces esa utopía sólo puede realizarla un personaje mülleriano.

La reflexión de Müller acerca de lo que el mundo debería ser se revela en el contenido de los cuestionamientos irresolubles y las destructivas dudas existenciales que aquejan a sus complejos personajes.

La creación de éstos supera las características físicas o la memoria de emociones de Stanislavski; encarnar a un personaje mülleriano conlleva el sacrificio simbólico de un actor, de lo que debe desmembrar o desgarrar de sí mismo para crearlo. Esta cuestión se aborda en el último capítulo.

En cuanto al público, representar la consecuencia de este proceso creativo produce incomodidad por identificación o apatía por incompreensión.

El abstracto contenido de la dramaturgia mülleriana no fue del todo aceptado en su momento. Al igual que otros escritores de su época, Müller se enfrentó a una peligrosa enemiga: la censura.

La literatura de la República Democrática Alemana se caracterizaba por la censura temática, que funcionaba como un engrane más de la política cultural.

Todo manuscrito era revisado minuciosamente en busca de alguna mención o referencia discordantes antes de llegar a la imprenta. El texto que recibía de vuelta el autor estaba subrayado, corregido y con anotaciones de todo el personal del departamento de la *Zensur* por el que había pasado.

Cuando la *Zensur* encontraba algún elemento discordante lo denunciaba como un detalle sospechoso que sentenciaba al texto en cuestión, mismo que era bloqueado para evitar su llegada a la editorial. Si el autor quería ver publicada su obra debía aceptar los cambios hechos por la censura.

Luego de esa detallada auscultación al texto, el autor hacía hasta cinco versiones distintas del original, eliminando personajes o suprimiendo en cada versión fragmentos enteros de su obra, anulando así la esencia del original. El autor terminaba por escribir al gusto de la censura.

“Ningún autor podía salvarse de ella, pues todos los libros eran o prohibidos o permitidos, no había una tercera opción”<sup>9</sup>. Cuando la *Zensur* prohibía un texto en la RDA, éste enseguida adquiría más oportunidades en el mercado occidental alemán. Así, la prohibición de un libro beneficiaba mucho más al autor.

Sin duda, en el teatro la situación era similar y el encuentro entre Heiner Müller y la *Zensur* no fue muy afortunado.

Debido a su temática, en 1957 *Der Lohndrücker (El rompesalarios)* fue prohibida tajantemente en escena y en la adaptación para radio, y también fue catalogada dentro del estilo violento a causa de la crudeza con que se expresaban los personajes.

En 1961 la *Zensur* encontró en *Die Umsiedlerin (El emigrante)* varias frases que fueron consideradas como una provocación al sistema, pues hacían referencia a la división de Alemania. Sin embargo, este texto era un borrador escrito por Müller dos años atrás; es decir, mucho antes de que la idea del muro fuera concebida. Aún así, la *Zensur* insistió en su búsqueda de detalles sospechosos. Luego de escarbar entre líneas, se reveló que el texto contenía incluso pornografía; el pasaje donde el emigrante dice “*Estoy de rodillas, vengo de recuperarme*” fue interpretado como la descripción de una posición sexual.

Sin embargo, la obra no fue descalificada del todo y el montaje fue autorizado, aunque la representación fue una catástrofe. Al finalizar la representación, Peter Hacks se acercó a Müller y le dijo “es una gran comedia desde el punto de vista dramático, políticamente te van a masacrar”<sup>10</sup>.

De esta forma *Die Umsiedlerin* pasó de la crítica literaria a ser considerado un asunto de seguridad del estado, por lo cual se castigó severamente a todos los implicados.

En efecto, a unas horas de la representación, los actores fueron acusados de antihumanistas, contrarrevolucionarios y anticomunistas. El director de la obra, B. K. Tragelehn, fue expulsado del partido, se anuló su contrato con el teatro y fue condenado a trabajos forzados en una mina.

Heiner Müller, el autor, fue obligado a escribir una humillante autocrítica que leyó frente a los dramaturgos que integraban la Unión de Escritores, quienes lo recibieron con una violenta ofensiva y por medio de una votación extraordinaria lo expulsaron de la unión, pues participar en una obra reaccionaria era un crimen.

Con este hecho la *Zensur* demostró que reprimiendo la actividad creativa podía llevar hasta sus últimas consecuencias la decisión de prohibir un texto dramático.

## Notas del capítulo 2

1. Heiner Müller, *Guerre sans bataille*, L'Arche Editeur, París 1996, Pág. 12.
2. Heiner Müller, *Op. Cit.*, Pág. 10
3. Heiner Müller, *Ibidem*, Pág. 21
4. Heiner Müller, *Ibidem*, Pág. 25.
5. Carl Weber, *Hamlet Machine and other texts for the stage*, Performing Arts Journal, Nueva York 1984, Pág. 22.
6. Heiner Müller, *Ibidem*, Pág. 68.
7. Heiner Müller, *Ibidem*, Pág. 69.
8. Jorge Riechmann, *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*, VOSA, Madrid 1990, Pág. 41.
9. Verónica Cedeño, *La reunificación como tema en la literatura alemana de los años noventa*, Tesis de Licenciatura del Colegio de Letras Alemanas, México 1999, Pág. 22.
10. Heiner Müller, *Ibidem*, Pág. 141.

### Capítulo 3      Antecedentes de la obra *Cuarteto*

#### 3.1 La diabólica Francia del siglo XVIII

George Rudé plantea en *Europa del siglo XVIII* que a principios de dicho siglo Francia se encontraba en una crítica situación política debido a la guerra de Sucesión de España; este hecho encaminaría a la monarquía francesa hacia su eclipse definitivo.

Luis XIV murió en 1715, y Luis XV tenía cinco años cuando sucedió a su bisabuelo.

El Duque Felipe de Orleans se encargó del gobierno de Francia durante la minoría de edad del monarca. Este mandato por sustitución se denominó *La Regencia*. En dicho periodo, el Duque intentó recuperar el prestigio de la monarquía, pero el parlamento de París se lo impidió.

*La Regencia* finalizó en 1723, con la coronación de Luis XV a la edad de trece años.

En 1726 Luis XV nombró ministro de estado a su antiguo preceptor: André Hercule, cardenal de Fleury, quien proporcionó a Francia una administración estable, desarrolló la economía y mantuvo la paz hasta el día de su muerte, diecisiete años más tarde.

En 1743 el propio Luis XV se hizo cargo del gobierno.

Según Rudé, el interés del rey en asuntos de estado fue esporádico, ya que no tuvo una acción política coherente interna o externa. Durante este reinado, Francia participó en tres guerras.

La falta de liderazgo, la contradictoria política interior y el dejarse llevar por la voluntad de sus favoritas -la marquesa de Pompadour y la condesa du Barry- fortaleció al parlamento de París y le valió a Luis XV la desconfianza de sus súbditos.

Esto contribuyó a la crisis que dio lugar a la Revolución Francesa.

A su muerte en 1774 le sucedió su nieto Luis XVI, quien fue acogido con gran entusiasmo por la nación, aunque no tardó en hacerse impopular a causa de su debilidad política. Esto fue aprovechado por sus ministros Robert Turgot y Jacob Necker, y también por su esposa: María Antonieta de Austria.

El 14 de julio de 1789, luego de un largo proceso para evitar el conflicto por parte del rey y sus ministros, el pueblo de París se levantó en armas contra el absolutismo francés -sistema político que confiere el poder a un solo individuo; en palabras de Luis XIV, “*l'état c'est moi*- y tomó la prisión estatal de la Bastilla. La Revolución supuso la conquista del poder por parte de la burguesía y el fin del *Antiguo régimen* -estructura política, social y económica imperante desde el siglo XVI-, para dar paso a la edad contemporánea.

Según Rudé el proceso seguido a Luis XVI, que sería condenado a morir decapitado en 1793, aumentó la tensión política en Francia, lo que implicó tomar medidas cada vez más radicales. En octubre se proclamó el estado de excepción, dando inicio al periodo conocido como *el Terror* o dictadura de Robespierre.

Mario Praz plantea en *La muerte, la carne y el diablo* que el periodo más licencioso de la historia francesa empezó en 1715 con *La regencia*, cuando la actitud abiertamente libertina de la alta sociedad funcionó como una sutil rebelión contra el decoro de la corte de Luis XIV. Conforme avanzó el siglo, dicha actitud contaminó paulatinamente a las demás clases sociales.

Según Iwan Bloch -psicólogo y psiquiatra alemán; primero en difundir el marco ambiental que dio origen a obras como *Justine* del marqués de Sade-, el rey Luis XV fue más famoso por el sinnúmero de concubinas que rondaban su cama, que por su calidad de soberano.

El ejemplo de Luis XV provocó que el siglo XVIII francés se distinguiera por la sistematización del amor sexual, que concebía la realización del coito en todas sus formas, así como barraganería, coprofilia, flagelación, necrofilia, pederastia y zoofilia.

La conducta del rey desencadenó las consecuencias más desastrosas en la sociedad del Antiguo régimen, que ya de hecho era una *sociedad materialista*. Para muestra un botón:

Insatisfecho por su numeroso grupo de amantes, el rey ordenó crear en el Parque de los ciervos, cerca de Versalles, un sitio (también denominado Parque de los ciervos) modelo de secretos burdeles cortesanos, donde por mandato real la “mercancía” se renovaba cada hora.

Se invertía medio millón de francos en cada chica nueva, quien en su primer día portaba costosos trajes confeccionados especialmente para la ocasión, se cubría con joyas de pies a cabeza y se perfumaba con exquisitas esencias de oriente. Todo ello para beneplácito del rey.

El dinero invertido en cada nueva adquisición costaba el buen funcionamiento del lugar, además de la manutención de los niños que ahí nacían.

El proveedor de las doncellas era Julio Lebel, que recorría toda Francia con el único fin de reclutar a las bellezas más exquisitas. Luego, estas mujeres eran entrenadas en el arte de la coquetería por la marquesa de Pompadour, quien estaba a cargo del burdel. Al inicio, este prostíbulo contaba con tres habitaciones; a la muerte de la marquesa de Pompadour ya contaba con seis.

Sin embargo, a Luis XV no le bastaban sus propias orgías, y para satisfacer su perverso morbo trataba de conocer la vida privada de sus súbditos y cortesanos. Para tal fin organizó una policía secreta que le informaba con minuciosos detalles todos los hechos obscenos, así como las escandalosas aventuras que ocurrían en París y sus alrededores.

Louis Marais, cuyo cargo oficial era inspector en jefe del Palacio Real, fue la máxima autoridad policial francesa en lo que a libertinaje se refiere. Su figura adquiere una importancia mayúscula, puesto que su misión más significativa fue espiar y delatar al marqués de Sade.

Durante el reinado de Luis XV, la nobleza y el clero formaban una sola clase social en Francia. De hecho, ambos eran producto de la aristocracia. Eran celosamente protegidos por el estado y dada su jerarquía eran los únicos capaces de realizar las mayores atrocidades.



### 3.1.1 La mujer dieciochesca

En la Francia del siglo XVIII fue predominante la influencia de las mujeres. En cierta forma el siglo les perteneció totalmente a ellas desde el comienzo hasta el final, pues ejercieron su soberanía en todos los ámbitos. El más importante de éstos fue la administración del estado, donde el rey siguió los consejos de quien era su amante: la marquesa de Pompadour.

Según Bloch, la mujer hizo de la corrupción y la perversidad un arte igual a la coquetería y el disimulo, armas con que arrastró al hombre al abismo de los vicios carnales. Y justo donde la influencia de la mujer era más directa y delicada -el hogar- se presentó un peculiar relajamiento de las costumbres.

Era costumbre que el hombre, incluso el casado, tuviera una cortesana favorita en algún prostíbulo de la ciudad. Fue así como los maridos enseñaron a sus esposas refinamientos sexuales utilizados por las cortesanas.

Según Praz, el atrevimiento de las cortesanas para obtener el control fue recompensado con el repudio; es decir, la consecuencia de la omnipresencia de la mujer fue el desprecio a ésta.

La mujer dieciochesca gozó la pérdida de su reputación: “he ahí el fundamento real de que todas las mujeres en las novelas de Sade se vanaglorien de su descoco y de merecer dignamente el honorífico nombre de *puta*”<sup>1</sup>.

El siglo XVIII había implantado por medio de una voluptuosa bestialidad y el egoísmo, cuyo origen era la conducta de Luis XV, un modelo ideal de mujer cuyos rasgos principales eran la procacidad y la desvergüenza; además, la mujer gozaba de la decidida protección de la policía.

Según Praz, Luis XV reconoció la prostitución como una profesión liberal, con derecho a ejercerse sin reglamento oficial. Así, “la cortesana se convierte en la *diosa de la razón*, adorada por todos e imitada hasta por la mujer honesta”<sup>2</sup>.

Las cortesanas hablaban con sus amantes de la manera más desvergonzada y ellos repetían las mismas crudezas de este trato con las damas de calidad que no mostraban el menor enojo, convencidas de que todo en el amor tenía que ser grosero.

Según Bloch, el amor en el siglo XVIII fue únicamente físico; es decir, la carne al servicio de un pensamiento licencioso. En cada encuentro los amantes eran inspirados por la fantasía y el espíritu, de los cuales emergían la aberración, el crimen y el acto contra natura. Por ello jamás involucraban el corazón. Las relaciones sexuales se basaban en la voluptuosidad, el extravío y la perversión, que buscaban acrecentar el goce sexual.

En la sociedad francesa del siglo XVIII se derrumbaron los muros que separaban a las clases: el mejor ejemplo era el rey, quien se deleitaba con jóvenes humildes en el Parque de los ciervos.

Entonces se concibió que la aristocracia “descendiera” a los burdeles y que de éstos salieran las amantes de los aristócratas.

Según Praz, conforme se aproximaba la Revolución la concupiscencia de la aristocracia fue contagiada al pueblo, que para satisfacerla tomó como escenario el cementerio de Saint-Médard. Ahí acudían casadas, vírgenes y damas de alto rango de todos los barrios de la ciudad que se mezclaban con proxenetas y tahúres para participar en las convulsiones orgiásticas.

Ante el extravío, la singular histeria se convirtió en una licencia sexual.

Beatrice Didier plantea en *Sade* que una joven de treinta años que aún tuviera en su cuerpo algún sitio no penetrado por el hombre no podía enorgullecerse de ser mujer. La consecuencia más relevante de dicha conducta fue que las mujeres francesas serían catalogadas como las más peligrosas de su especie, mientras su influencia social y política fue severamente condenada.

### 3.1.2 La literatura y la prostitución

La literatura francesa fue fiel espejo del siglo XVIII, época en la que no existía nada en el mundo que pudiera rebasar o alcanzar a la voluptuosidad; por ello, el burdel era lo mismo que un paraíso y la prostituta era una diosa.

Según Didier, la gran ironía del siglo XVIII era que los mismos grandes pensadores que difamaron a la mujer idolatraban a las prostitutas. Por ejemplo, Rousseau decía que la mujer era un objeto de placer, creada únicamente para satisfacer el deseo del hombre. La sociedad francesa se guiaba por una doble moral, por lo que ni Diderot ni Mirabeau temieron comprometer su envidiable reputación dando a la literatura material como *La religiosa y Erótika Biblión*.

La literatura fue marcada por el signo de la lujuria y la producción de este género, en el siglo XVIII, no se remite únicamente al marqués de Sade, aunque su aportación es innegable.

Entre otros, algunos autores de la talla de Sade y cuya obra más representativa también se menciona, son los siguientes:

Santiago Baron Reverony de Saint-Cyr, *Pauliska o la perversidad*, París 1798. Se conforma por varias escenas de crueldad voluptuosa que imitan el estilo de Sade, pero no logran igualarlo.

E.L.J Tuolotte, *El dominico o los efectos del celibato religioso*, París 1803. Copia perfecta de varios pasajes de las novelas de Sade. Fue confiscado en 1827.

Emilio Chevé, *Virilidades*, París 1822. Se destaca el poema “La fiera” glorificación entusiasta del marqués de Sade y del sadismo.

Estos libros estaban en todas partes y se les consideraba más valiosos que cualquier joya. Por ello, mujeres abiertamente libertinas poseían este tipo de lectura. Las damas honestas no eran la excepción. A veces la imaginación procura mejores resultados que un amante poco ingenioso.

Las prostitutas logran infiltrarse sutilmente en cafés, restaurantes, salones, y especialmente en el *Palacio Real*.

Según Didier no fue fortuito que la sociedad perdiera el control a finales de 1793, cuando todavía estaba fresca la sangre de las terribles jornadas revolucionarias. La exaltación de la lujuria no podía coincidir más que con el régimen sanguinario del *Terror*.

Una de las pruebas que utiliza Bloch para demostrar la positiva influencia ejercida por el espectáculo sanguinario en la corrupción de la moral pública es que durante la época revolucionaria el número de prostitutas ascendió a 40 000, cuando en 1780 era de 20 000. Esto significa que nada exacerbó tanto la lujuria como el crimen y la crueldad de las ejecuciones públicas.

Las ejecuciones en Francia fueron públicas desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX. Presenciar esta clase de espectáculo no hacía a los espectadores más crueles o sanguinarios de lo que pudieran ser en realidad, pues antes de la Revolución estos eventos lograron insensibilizar al pueblo. Durante el *Terror* la influencia fue todavía más grotesca.

En París las ejecuciones, que se realizaban en la Plaza de Gréve, siempre eran una fiesta para el pueblo y gracias a ellas de alguna forma la Revolución encontró perfectamente preparado al pueblo francés para todos los excesos.

Este es el siglo del marqués de Sade y de Choderlos de Laclos.

El primero convirtió en protagonistas consumados del crimen a la nobleza y al clero, que en la realidad eran terribles.

El segundo retrató la corrupción de la aristocracia, que en realidad matizaba con una refinada e hipócrita conducta.

La gran diferencia entre los dos autores es el estilo que utilizaron para escribir sus obras. Sin embargo, ambos fueron igualmente rechazados.

Para escribir no se requería de mucha imaginación, ya que en un siglo empapado de sangre la realidad ofrecía un gran abanico de perversiones de dónde elegir.

### 3.2 *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos

Pierre-Ambroise-Francois Choderlos de Laclos nació en 1741 y pertenecía “a la burguesía que hacía un siglo que se sentía humillada y que, medio siglo más tarde, iba a imponer el triunfal mito histórico de su autoliberación revolucionaria”<sup>3</sup>.

Laclos recibió una ardua educación militar. En 1763 ya era subteniente e ingresó a la brigada de las colonias, que preparaba una expedición contra el enemigo inglés en la India.

Sin embargo, la paz europea tendría una duración de treinta años; dicho periodo sería interrumpido por la Revolución.

Laclos enfrentó escribiendo el tedio de su pasiva postura militar.

El 19 de julio de 1777 presentó la opera-cómica *Ernestina*, basada en una novela de Madame Riccoboni, con música de Saint Georges y letra de su inspiración. Fue un fracaso total.

En 1778, Francia declaró la guerra a Inglaterra para apoyar a los norteamericanos. Laclos se enroló enseguida como voluntario, pero en lugar de ser enviado a América fue encargado de las fortificaciones de la isla Aix ubicada en el Atlántico.

Inglaterra ni siquiera atacó la isla donde estaba; sin embargo, fue ahí “en la guarnición de Ré donde resolví hacer una obra que se saliera del camino ordinario que hiciera ruido y que retumbara todavía la tierra cuando yo me hubiera ido”<sup>4</sup>.

La escritura de esta obra fue fría y metódica, como el trabajo de un artillero. Laclos preparó una bomba destinada no solamente a ilustrar, sino también a servir de arma contra la aristocracia, que en ese entonces era la clase privilegiada.

La redacción no fue sencilla y mucho menos rápida, ya que el autor a veces se distraía y en lugar de inventar una fecha, escribió la del verdadero año en que escribía, de modo que hay cartas fechadas entre 1778 y 1780, cuando en ese entonces todavía no se editaba la obra. La editorial Lemerre imprimió la novela el 23 de marzo de 1782.

Dos meses después la Suprema Corte, molesta por la trama de la novela, envió una petición al Ministro de Guerra, quien ordenó a Laclos que se reintegrara inmediatamente a su regimiento.

Aparentemente, los lectores de 1780 estaban más allá de los sustos del pudor; sin embargo, lo que escandalizó a la sociedad y por supuesto a los altos mandos militares, fue un puntilloso detalle.

En esta obra los personajes que pertenecían a la nobleza son descritos de manera tan fiel al original que incluso sin medir consecuencias ejercían un dramático juego de sociedad, conocido en el siglo XVIII como *libertinaje*. Esto fue adquiriendo paulatinamente una importancia atroz.

*Les Liaisons Dangereuses*, también conocida como el *Breviario del maquiavelismo erótico*, tuvo una extraña fortuna. El gran éxito inicial se prolongó durante medio siglo; la obra se reimprimió profusamente en París, Londres y Ginebra; guiados por el morbo, más que por admiración al autor, el número de lectores se incrementaba cada vez más.

La nobleza, ofendida por el atrevimiento de Laclos -quien sin pertenecer a este sector pudo visualizar con suma naturalidad e ingenio su lado oscuro-, fraguó la manera de boicotear tanto a la novela como al autor. Gracias a una extravagante conspiración tramada en silencio, entre 1833 y 1894 no hubo otra edición de *Les Liaisons Dangereuses*. No fue sino hasta 1900 que volvió a ser editada, aunque como parte de una colección específica: jamás volvió a ser editada como obra individual.

En 1865, a sesenta y dos años de la muerte de Laclos, el tribunal correccional del Sena condenó a varios librereros porque al vender *Les Liaisons Dangereuses* cometían el delito de atentar contra la moral pública. En 1921 la editorial Lemerre suspendió la publicación de *Les Liaisons Dangereuses*, que formaba parte de la colección joyas de la literatura. A pesar del gran revuelo que hubo en su momento “hoy en día se considera a Laclos un escritor menor y a *Les Liaisons Dangereuses* una curiosidad literaria”<sup>5</sup>.

### 3.2.1 Los personajes

Choderlos de Laclos “se decide a contar una anécdota de su juventud: una mujer abandonada por su amante, hará acostar a quien quiera que sea con la prometida de éste, con el fin de que sea engañado antes de la boda. Añade la historia de otra mujer que, seducida y abandonada por un cómplice de la primera, muere de pena”<sup>6</sup>.

En *Les Liaisons Dangereuses* la nobleza es representada por un par de feroces mitómanos: el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil, quienes seducen sistemáticamente gracias a su condición de libertinos. Su arma infalible es la seducción, que destruye sutilmente aquella sagrada reputación, altar que es necesario inmolar para satisfacer por capricho sus deseos.

Valmont y Merteuil fueron un nuevo modelo de libertino que nunca había existido, y su más poderoso medio de acción era su permanente mezcla de voluntad y sexualidad.

El personaje más erótico y voluntarioso de la obra es la marquesa de Merteuil; de hecho, “Laclos concibió a Merteuil como una especie de moldeado en hueco de sus ideas sobre la mujer”<sup>7</sup>. Y es, efectivamente, la más cruel de las heroínas. Charles Baudelaire en el análisis que hizo de *Les Liaisons Dangereuses*, llamó a este personaje *La Eva diabólica*. La marquesa es el ser social por excelencia, carente por completo de espontaneidad y radicalmente inmoral. Su estrategia se rige por una venganza personal, se mantiene al margen de la acción y evita el contacto directo con sus víctimas, haciendo uso de la seductora personalidad del vizconde.

“Al pintar al vizconde de Valmont con los peores rasgos, Laclos, quiso vengarse de los insolentes que no supo imitar, pero pintó también al insolente que le habría gustado ser”<sup>8</sup>; detrás de los elegantes rasgos del vizconde se encuentra la sombra de un hombre solitario.

El hecho de que *Les Liaisons Dangereuses* fuera una de las primeras novelas realistas de su tiempo hace de la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont seres casi tangibles que cumplen el mito de manejar a las personas por medio de la seducción y así controlar su voluntad.

José Ingenieros menciona en *La psicopatología en el arte* que hay quien se enorgullece de sus delitos. Así, Valmont y Merteuil no miden consecuencias y no les importa la muerte: su posible agresividad social es lo de menos, pues para ellos la victoria vale menos que su confianza.

El rasgo más sobresaliente de la pareja Merteuil-Valmont es la lucidez que les impide llevar a cabo ningún acto que no haya sido previamente planeado.

La moral de esta pareja de seductores “se asienta en la negación de la afectividad en beneficio de la pura sensualidad y está radicalmente liberada de toda preocupación religiosa”<sup>9</sup>; ésta libertad de costumbres asegura la satisfacción de sus necesidades y deseos. Valmont y Merteuil trasgreden el orden al acceder a la pasión patética por medio de la culpa y la fatalidad.

A pesar de que la marquesa y el vizconde son derrotados al final de la novela, es importante subrayar que en ningún momento hablan sobre su estado de abandono e infortunio. Ninguno se muestra por sí mismo vencido o deshonrado. El lector se entera del destino de Merteuil y Valmont por los otros personajes. “Así pues, Laclos no sólo evita emitir cualquier tipo de juicio moral sobre el libertinaje, sino que, en una maniobra de indiscutible habilidad e ironía, hace que sea la misma sociedad que lo genera, la que lo culpe y castigue”<sup>10</sup>.

Cuando la presidenta de Tourvel, la única burguesa en la novela, se casa con un pretendiente de la marquesa de Merteuil ofende a ésta de manera circunstancial, mas no voluntaria.

Tourvel es razonable y sensible; por eso como ser humano es un individuo completo. Con ella aparece en la novela una forma superior de afectividad que está ligada a la conciencia moral; por ello tiene un concepto absoluto de pasión. Y “se integra por completo al mundo en el que se encuentra y encarna los mismos valores que esa sociedad preconiza y burla a la vez”<sup>11</sup>. Sobrepasa a Cécile precisamente por su inteligencia y voluntad -su resistencia es lo que más atrae a Valmont-, pero sucumbirá presa de la pasión como cualquier otra mujer.



Laclos trata a este personaje con cierto distanciamiento, de modo que “Tourvel se entrega voluntariamente a Valmont y motivada por una pasión irrefrenable, es capaz de sustituir por amor, todo su sistema de valores”<sup>12</sup>. Para Laclos, la presidenta es el retrato de la mujer ideal, perfecta. Razón por la cual es sacrificada.

Cécile Volanges, la segunda víctima, está comprometida con el conde Gercourt, quien alguna vez fue amante de la marquesa de Merteuil.

En su análisis de *Les Liaisons Dangereuses*, Charles Baudelaire dice lo siguiente respecto de éste personaje: *Es una joven detestable, necia, estúpida y sensual.*

Cécile actúa por instinto, está dotada de una gran afectividad, pero carece totalmente de sentido moral. Aunque tiene temperamento no podría ejercer el rol de libertina, ya que es obstinada y débil; mientras el libertino debe ser excepcionalmente inteligente y fuerte. Esta ausencia de fortaleza le impide enfrentar la humillación pública, por lo que se encierra en un convento por el resto de su vida.

El resto de los personajes son:

Madame Volanges, madre de Cécile y prima de la marquesa de Merteuil, quien estuvo relacionada con el vizconde de Valmont y se esfuerza por desacreditarlo, aunque sin mucho éxito.

Danceny, el joven maestro de música y secreto enamorado de Cécile. Merteuil lo seduce para alejarlo de su sobrina. Volanges y Danceny son totalmente manipulables.

La encantadora tía de Valmont, madame Rosemonde, confidente de la Tourvel y cuya función es narrar por medio de sus cartas. No se involucra de otra manera.

Laclos con gran habilidad crea una red de vínculos entre los personajes. La acción en *Les Liaisons Dangereuses* está guiada por resortes psicológicos, “lo cual implica que todos los

movimientos de un personaje están provocados y dirigidos por otro; entonces cada uno de ellos, se convierte en objeto e instrumento de un mecanismo perfecto”<sup>13</sup>.

### 3.2.2 Las cartas como herramienta narrativa

Mucho antes de la aparición de *Les Liaisons Dangereuses*, las cartas eran el único medio para comunicar acontecimientos, manifestar ideas y confesar sentimientos. En “la novela de Laclos van a desempeñar justamente la función contraria, apareciendo en buena parte como vehículo de mentiras, falsas confidencias e ideas hipócritas”<sup>14</sup>.

La carta más que narrar la acción, la construye. No sólo se remite a informar acerca de los personajes, sino que también funciona como un medio de acción que los entrelaza creando una complicada interacción entre ellos, ya que los personajes utilizan las cartas para engañar, acusar, vengar o matar.

Así, una carta dictada por Merteuil a Valmont provoca la prematura muerte de la presidenta. Sin embargo Tourvel no es del todo abatida, ya que irónicamente las armas que la derrotan también la defienden. Posponiendo entonces que los demás se percaten del amor que sintió por Valmont. “Laclos crea, de este modo, la atmósfera de crueldad fría y sutil que domina la novela, ya que el efecto de una carta es mucho más irreparable que el de una conversación oral”<sup>15</sup>.

En *Les Liaisons Dangereuses*, la carta es un elemento dinámico que permite el engarce de los mecanismos que hacen avanzar la acción. Las tres primeras cartas proporcionan un retrato muy completo de Cécile Volanges y orientan al lector hacia el primer eje argumental cuyo centro es ella: la venganza sobre el conde Gercourt.

Las tres cartas siguientes introducen el personaje de la presidenta de Tourvel y presentan la segunda acción en la que ella constituye el núcleo esencial: su seducción, por parte del vizconde.

Ambas acciones parecen en un principio nítidamente independientes entre sí. Con Cécile la acción se lleva a cabo en París. Con la presidenta tiene lugar en la provincia, en el castillo de madame Rosemonde, tía del vizconde.

A partir de las cartas números ocho y nueve Laclos comienza a tejer una enmarañada red de vínculos entre ambas acciones. La primera coincidencia es la amistad entre la presidenta y madame Volanges, ambas víctimas de la estrategia de la marquesa. “Haciendo gala de un dominio absoluto de la técnica epistolar y del procedimiento retórico de la ironía, Laclos prosigue su acercamiento de las dos acciones, con indiscutible destreza y maestría”<sup>16</sup>.

La novedad de *Les Liaisons Dangereuses* no consiste en lo moral de la fábula sino en el análisis de ese vicio que en resumidas cuentas triunfa en tres cuartas partes de la obra, para dar paso a la justicia en las últimas catorce cartas.

Es importante mencionar dos cartas fundamentales en la historia: la número 81 donde la marquesa realiza un análisis minucioso y sutil de sí misma, y la número 125 donde Valmont realiza un largo estudio de sus propios sentimientos, con tal de demostrar que su satisfacción se remite al sentimiento egoísta de su victoria, y niega que está realmente enamorado de Tourvel.

### 3.2.3 La anécdota

Cécile Volanges sale del convento para cumplir en París un contrato matrimonial concertado por su madre, madame Volanges y el conde Gercourt, quien para casarse abandonó a su amante, la marquesa de Merteuil. Ésta al enterarse planea hacer cornudo al conde antes de llegar al altar. Así aprovecha el vínculo familiar que tiene con madame Volanges. La marquesa desempeña el rol de tía comprensiva para ganarse la confianza de Cécile y al mismo tiempo se convierte en su confidente. Mueve los hilos correctos para guiar a su sobrina hasta la cama del vizconde de Valmont, que acepta entrar al juego con tal de compartir nuevamente el lecho de la marquesa cuando ésta cumpla su objetivo.

En casa de madame Rosemonde, tía de Valmont, está de visita la presidenta de Tourvel, quien cometió el grave error de arrebatarle un pretendiente a la marquesa, otorgándole así a ésta una razón suficiente para fraguar una brillante estratagema que provoque la caída de aquélla.

Merteuil no pretende acusar de adúltera a Tourvel: tan sólo busca destruir lo que representa, esa misma devoción y fidelidad que ella jamás ha profesado por nadie. Una vez más, la daga que utilizará será el seductor carisma de Valmont.

La marquesa está enterada de la secreta atracción que hay entre Cécile y Danceny, su maestro de música. No es un gran reto seducir a éste y asignarle el papel de amante temporal, haciendo menos tediosa la espera de los primeros resultados de su venganza, de los cuales le informa Valmont mediante una constante correspondencia.

Paulatinamente Merteuil logra eclipsar la voluntad de quienes la rodean, arrastrándolos más allá del límite de su propia resistencia; las consecuencias son desastrosas.

Luego de la seducción de Tourvel a manos de Valmont, él deja de ser un cálido amante. Retoma su actitud gélida-displicente y desprecia a la humillada presidenta, quien herida es devorada por una profunda depresión.

Al morir la presidenta la marquesa ya no quiere saber nada del vizconde, quien lamenta el sacrificio de Tourvel, a quien amaba a pesar de negarlo.

La farsa resulta ya insostenible: la pelea entre Valmont y la Merteuil provoca el desenlace.

Al revelarse la identidad del amante secreto de Cécile, ésta se encierra en un convento.

Valmont muere a manos de Danceny, quien antes de abandonar Francia da a conocer públicamente la correspondencia del vizconde con la marquesa.

“La marquesa de Merteuil sufre no sólo un clamoroso fracaso moral, sino también una deformación física que hace de su rostro un emblema del alma: la viruela negra se encarga de destruir su belleza”<sup>17</sup>.

### 3.3 *Justine* de el marqués de Sade

El marqués de Sade tenía cuarenta y siete años cuando escribió *Justine*. Beatrice Didier plantea en *Sade* que para ese entonces la vida del marqués estaba conformada por una trinidad espeluznante: el libertinaje, la prisión y la escritura.

Al mismo tiempo que lo mantuvieron cuerdo, estos elementos lo tornaron aún más creativo.

El encierro constante y la privación de su libertad física lo impulsó a rebasar los límites de su imaginación, de modo que fue en la cárcel donde escribió sus textos más desafiantes, pues “de todas las privaciones que la prisión impuso a Sade, ninguna fue más inhumana y más adecuada para favorecer los desenfrenos de la imaginación que esa casi castidad forzada”<sup>18</sup>.

El primer trazado de *Justine* fue hecho en un lúgubre y solitario calabozo de la Bastilla.

*Los infortunios de la virtud*, la primera versión, fue escrita en 1787; ya que Sade la dejó inconclusa, no fue publicada. En realidad, se mantuvo inédita y en formato de manuscrito al perderse en el calabozo de Sade en la Bastilla. En 1909 Guillaume Apollinaire catalogó el departamento de libros prohibidos también llamado *El infierno* de la Biblioteca Nacional y encontró dicho manuscrito.

Francine du Plessix Gray plantea en *Marqués de Sade* que el objetivo de Apollinaire era realizar una antología de Sade, proyecto que compartía con Maurice Heine, quien además de convertirse en el paciente y obstinado investigador del marqués publicaría en 1930 la versión perdida de *Los infortunios de la virtud*.

La segunda versión *Justine o Los infortunios de la virtud*, fue escrita en 1788 y publicada por el mismo Sade en 1791. Es más explícita que la anterior, incluso más romántica y la influencia de la novela negra es mucho más evidente.

## ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

La tercera versión, *La nueva Justine*, tiene su propio reverso, que fue *Juliette o Las prosperidades del vicio* publicada en 1797. Contaba con ilustraciones descriptivas que después conformarían un libro de imágenes independiente: 40 para *Justine* y 60 para *Juliette*.

Esta edición de lujo fue impresa durante dos años en un sótano y su venta fue prohibida por la audacia de su escritura. Las primeras ediciones de la tercera versión de *Justine* y su contraparte *Juliette*, alcanzaron precios de entre 600 y 800 francos, lo cual era un precio muy elevado en ese entonces.

Los libreros intercalaban las obras del marqués con otras producciones para evitar la confiscación, pero todo era parte del negocio. La mayor parte de los editores procuraban que se prohibiera un libro a fin de multiplicar su venta. Así, la obra de Sade se vendía públicamente y estaba en todas partes.

Según el proyecto de Sade, *Justine* formaría parte de *Crímenes de amor* como un relato corto; sin embargo, el relato de este par de hermanas completamente opuestas entre sí tenía un gran potencial y de eso se percató Sade a tiempo. Fue de esta manera como les dio la oportunidad de contar sus respectivas historias: el infortunio de *Justine* y la prosperidad de *Juliette*.

El marqués no quería satisfacer al lector sino desagradarlo, chocarlo, hasta el punto de provocarle asco. Esta agresión es sutil, aunque tan eficaz como en las versiones siguientes lo será el recurso de un lenguaje mucho más explícito.

Cada vez que Sade rescribió *Justine*, ésta se reinventó a sí misma en diferentes escenarios, conservando la pureza del rasgo esencial de su historia. Éste era que, sin importar las circunstancias, ella siempre sería vejada por la providencia, sin opción a ser rescatada más que por su voluntad de seguir viva. Así, cada versión fue más voluminosa que la precedente: 250 páginas la primera, 500 la segunda y 1500 la tercera.



“Sade se repite y a pesar de ello cada vez quiere decir todo, empujar el lenguaje hasta su límite más extremo, hasta lo intolerable, lo indecible”<sup>19</sup>.

### 3.3.1 La anécdota

El único género que podía cumplir la premisa del marqués respecto a que la virtud lleva al infortunio es el cuento filosófico, que por ser esquemático asume una significación trágica. Conforme avanza el relato la moraleja está presente, pues se reitera a lo largo de la historia.

Huérfana por la repentina muerte de sus padres y abandonada por Juliette, su hermana mayor, Justine parte en busca de trabajo y un nuevo hogar. Aunque lo ignora, este viaje la llevará al infierno sin necesidad de bajar al inframundo.

A su paso se encuentra con distintos tipos de demonios, por así llamarles, pertenecientes a diversas clases sociales, aunque este hecho no los exime de poseer un rasgo peculiar que al avanzar la historia se torna en una constante: todos son perversos. Lo mismo se trata de un doctor, un ladrón, un noble, un aristócrata o un fraile. Lo único que los diferencia entre sí es el método que utilizan para entablar una relación que precisa del sufrimiento con Justine.

Producir dolor, así como sentirlo, cumple la función de mensaje codificado que tiene como consecuencia el placer, es decir “el masoquismo de Justine, casi no plantea preguntas, es demasiado evidente”<sup>20</sup>. Así, el libertinaje es trágico para la protagonista.

Tal vez por eso acepta con verdadera sumisión todo lo que le sucede: cree que en defensa de su virtud, el suplicio es la moneda que paga su recorrido para llegar a la providencia.

Su virginidad es a toda prueba; la moral nunca queda maltrecha. En la primera versión la pureza física se prolonga más allá de lo creíble y se convierte en un objeto para aquellos que la engañan y terminan siendo sus verdugos. De esta forma la violación física es más seductora debido a que su virginidad adquiere un valor elevado sólo por el hecho de sobrevivir tantos ataques.

De modo que es ultrajada en todas las formas posibles.

En cada siniestro encuentro los demonios se aprovechan de ella y absurdamente son recompensados mientras ella es castigada. Su incurable virtud la arrastra hasta el final.

Entonces el cielo mismo la fulmina con un rayo, acabando de una vez con su confianza en la providencia y en la justicia divina, revelándole que no hay tal.

Justine es una perpetua prisionera, físicamente vulnerable. Va de prisión en prisión; el cambio de escenario no evita la fatalidad. El viaje es tan sólo un círculo que empieza cuando se separa de Juliette y se cierra cuando las hermanas se encuentran de nuevo.

El marqués se obsesiona con la mancuerna viaje-libertad. Y Justine vuelve al calabozo.

Así sea un bosque, una montaña o un castillo, se encuentra totalmente alejada del mundo y nadie ha escapado antes, solamente ella.

El relato en primera persona le permite ser a la vez narradora y observadora; por eso Sade le da cierta libertad para omitir detalles. Si se hubiera dado el lujo de nombrar, detallar o enumerar los tormentos a los que fue expuesta, la obra hubiera resultado abominable, pues de hecho la reiteración le da un tono despiadado de irrealidad, tan sólo para comprobar que *el buen camino no lleva a ningún lado*.

Entonces el marqués de Sade alcanza el punto más sublime de Justine, ya que en ella refleja “la voluntad de destrucción de sí mismo”<sup>21</sup>.

Justine representa el ideal de la perpetua perfección: su destino es ser destruida.

### 3.4 El libertinaje como constante en ambas obras

Seis años separan a *Les Liaisons Dangereuses* de *Justine*.

Este pequeño lapso no fue significativo para la sociedad del siglo XVIII, pues no se dio ningún cambio en su percepción del mundo.

Ambas obras sufrieron la misma suerte: fueron severamente criticadas, incluso censuradas y sus autores sufrieron el rechazo de su tiempo. Así que mientras “el universo novelesco de Sade no podía ser más que un mundo carcelario”<sup>22</sup>, Laclos no logro imponerse al mundo.

¿Por qué la Francia del siglo XVIII rechazó ambas obras? Tal vez porque su contenido era su propio enemigo. Laclos y Sade descubrieron el rostro de alguien que la sociedad dieciochesca conocía, aunque negaba su existencia. Me refiero al jugador del libertinaje: el libertino.

En la segunda mitad del siglo XVIII se practicaba un dramático juego de sociedad que, según lo describe Laclos, se parece mucho a la corrida de toros, aunque ya había perdido gran parte de sus rasgos en la época en que decidió plantearlo en su obra. “Se jugaba entre hombres y mujeres de fortuna y rango social análogos; se enfrentaban fieras de parecida fuerza y se empleaban con toda naturalidad los términos de la cacería”<sup>23</sup>.

Los requisitos para formar parte de este juego eran un entrenamiento riguroso, una larga formación, ejercicio continuo y la exigencia de proezas constantemente renovadas; todo esto hacía del jugador alguien extremadamente lúcido. La única regla era que el seductor jamás fuera seducido, lo cual exigía al jugador mayor control de sus emociones, así que lo único que podía manifestar era completamente contrario al amor.

Es importante subrayar que el libertino de *Justine* es carnalmente insaciable y se permite la libertad de romper las reglas, mientras que en el modelo de *Les Liaisons Dangereuses* se trata de un estrategia intelectual que juega a cazar, siguiendo al pie de la letra sus preceptos.

Roger Vailland en *Laclos: teoría del libertino*, menciona que el libertino destacaba por su estilo de seducción.

Sus características más importantes son las siguientes:

1. No es un Don Juan que se excita indistintamente ante cualquier objeto del sexo opuesto.
2. Siempre es sujeto, jamás objeto.
3. Elige libremente el objeto de su pasión.
4. No ataca muchachas indefensas.
5. Se enfrenta a grandes damas protegidas por el prestigio de su rango.
6. Solamente asalta fortalezas consideradas inexpugnables.
7. No cede a la carne; elige satisfacerla y proclama en voz alta la legitimidad de sus deseos.
8. Siempre actuante. Nunca actuado. Siempre seductor. Nunca seducido.
9. Su hazaña no concluye sino hasta que el juego no queda teatralmente desvelado.
10. Niega la autoridad y jura que nunca pedirá perdón.
11. Compromete su vida eterna con tal de jugar.
12. Se controla a pesar de estar tentado a entregarse.
13. Su lema primordial es *no creerse su propio juego*.

Las cuatro figuras que conformaban al libertinaje eran:

1. La elección, que debe ser meritoria.
2. La seducción que, como en la caza, debe dejar todas las posibilidades a la mujer o presa perseguida.
3. La caída, que debe ser ejecutada limpiamente.
4. La ruptura, cuya principal virtud es que sea escandalosa.

El juego terminaba cuando se revelaba la verdad o se cometía la trágica indiscreción de señalar a aquellos afectados por el puntaje de los jugadores.

Este patrón se presenta en *Les Liaisons Dangereuses*; sin embargo, no existe en *Justine*.

“El libertino, sin duda es la figura representativa del siglo XVIII”<sup>24</sup>. Su objetivo es el placer sensorial, estético, físico e intelectual. Sus armas son la sensación y la inteligencia, siempre dispuestas a romper las reglas de la sociedad en que viven él y su víctima. Su seducción no es natural; tan sólo existe como ritual o signo. Todo lo anterior convierte al libertino en un gran manipulador de la realidad. En ambas historias el libertino es una constante.

En *Les Liaisons Dangereuses*, la marquesa de Merteuil y el vizconde Valmont son los libertinos elegantes y agresivos que juegan con quienes los rodean; es así como implantan un código de corrupción, mismo que para llevarse a cabo requiere ejecutar ciertos sacrificios. El digno quehacer de este par de libertinos no es más que una cruel empresa de venganza.

Mientras, en *Justine* el libertino es representado por el resto de los personajes con los que ella interactúa a lo largo de la historia.

El lenguaje del libertino no es común: no se dirige a cualquiera, sino que es destinado a alguien como él, que vive una soledad inhumana. Cuando él habla, la víctima es marginada al silencio pues “la violencia es muda”<sup>25</sup>.

En *Les Liaisons Dangereuses*, el vizconde Valmont dirige su discurso a manera de reflexión a sí mismo y la única persona que lo puede comprender es la marquesa de Merteuil; nadie más.

En *Justine*, los libertinos saben que sus palabras no las entiende su víctima, por lo que no les queda más que estar de acuerdo y afirmarse mediante su discurso. Por otro lado, si los actos del libertino no fueran ilustrados sería imposible entablar un diálogo entre el verdugo y la víctima, lo cual no implica que exista una relación entre ellos.

En *Justine*, el discurso consagrado es el dolor porque no exige nada y ninguna otra sensación lo supera en intensidad, a menos que sea el otro extremo, donde está el libertino: el placer.

En *Les Liaisons Dangereuses*, el discurso del vizconde y de la marquesa se enfoca en el placer que les provoca la destrucción y la trasgresión de fortalezas consideradas inexpugnables.

Lo execrable del libertino estriba en la posibilidad de hacer real y tangible su crimen, el cual requiere de un ritual que lleva al vizconde y la marquesa a la deshumanización de sus actos. No pueden acceder a los demás de otra forma que no sea mediante el dolor.

Debido al aislamiento, los libertinos de *Justine* tienen un enorme deseo de comunicarse, de establecer una relación humana y de obtener una respuesta del otro. Sin embargo, como única posibilidad eligen el dolor. Su finalidad es agotar el placer y rebasar límites, y si para lograrlo es necesario matar, poco importa que la víctima sea hombre o mujer.

Los libertinos de *Les Liaisons* cambian el sentido de la seducción para ir de la maniobra inmoral al engaño con fines sexuales que aplastan la virtud; así el acto mismo será un sacrificio, es decir, la forma ritual de un crimen.

La figura mítica de este sacrificio es Tourvel y el libertino es Valmont quien además de seductor es también el verdugo que lleva a cabo su crimen.

Sin embargo, “en el juego del seductor también hay una especie de crueldad mental hacia sí mismo”<sup>26</sup>. Esa crueldad implica una debilidad que a su vez representa un error trágico: Valmont se enamora de Tourvel, provocando su inevitable destrucción.

Los libertinos de *Justine* no cometen este error: ninguno se enamora de ella.

El vizconde Valmont y la marquesa de Merteuil son impulsados por un idílico sentido del mal gracias al que obtienen lo que quieren. Por capricho de la marquesa esta maldad sólo puede convertirse, para existir, en una voraz pasión sexual, que servirá como herramienta para alcanzar cualquier objetivo, sin importar quien sea humillado o desacreditado públicamente.

La marquesa de Merteuil engaña a su sobrina Cécile; luego atenta contra la reputación de Tourvel y en ambos casos utiliza la misma flecha.

Justine vive rodeada de personas que abusan de ella. Su relación con ellas ha creado un libertinaje que siempre termina de manera trágica; sin importar quién la victimiza, ella siempre pagará las consecuencias.

No hay que olvidar que los libertinos se dirigen a sus víctimas como cazadores, por lo que “la persecución de Tourvel tiene un proceso psicológico, mientras en Justine se desarrolla en un plano físico”<sup>27</sup>. Es así como la seducción oscila entre la animalidad y la estrategia.

En ambas obras la muerte es inesperada, pero eficaz:

En *Justine* cierra el círculo y despoja a su protagonista de una vida a futuro.

En *Les Liaisons Dangereuses* restablece el orden.



### Notas del capítulo 3

1. Iwan Bloch, *Sade y su tiempo*, Juan Pablos Editor, México 1971, Pág. 40.
2. Iwan Bloch, *Op. Cit.*, Pág. 60.
3. Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, Seix Barral, Barcelona 1968, Pág. 5.
4. Choderlos de Laclos, *Op. Cit.*, Pág. 7.
5. Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, Éditions du Seuil, París 1962, Pág. 11.
6. Roger Vailland, *Laclos, teoría del libertino*, Editorial Anagrama, Barcelona 1969, Pág. 146.
7. Choderlos de Laclos, *Ibidem*, Pág. 9.
8. Roger Vailland, *Op. Cit.*, Pág. 24.
9. Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas*, Red Editorial Iberoamericana, México 1991, Pág. 54.
10. Choderlos de Laclos, *Op. Cit.*, Pág. 56.
11. Choderlos de Laclos, *Ibidem*, Pág. 53.
12. Choderlos de Laclos, *Ibidem*, Pág. 53.
13. Choderlos de Laclos, *Ibidem*, Pág. 45.
14. Choderlos de Laclos, *Ibidem*, Pág. 40.
15. Choderlos de Laclos, *Ibidem*, Pág. 42.
16. Choderlos de Laclos, *Ibidem*, Pág. 45.
17. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, Monte Ávila Editores, Caracas 1969, Pág. 118.
18. Beatrice Didier, *Sade*, Fondo de Cultura Económica, México 1989, Pág. 13.
19. Beatrice Didier, *Op. Cit.*, Pág. 276.
20. Beatrice Didier, *Ibidem*, Pág. 124.
21. Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid 1971, Pág. 137.
22. Beatrice Didier, *Ibidem*, Pág. 263.
23. Roger Vailland, *Ibidem*, Pág. 73.
24. Juan Borgalló, *Identidad y alteridad*, Ediciones Alfar, Sevilla 1994, Pág. 127.
25. Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona 1992, Pág. 264.
26. Jean Baudrillard, *De la seducción*, Editorial Cátedra, Madrid 1998, Pág. 84.
27. Mario Praz, *Op. Cit.*, Pág. 123.

## Capítulo 4 Corrientes filosóficas y teatrales en *Cuarteto*

### 4.1 Friedrich Nietzsche y Antonin Artaud

Friedrich Nietzsche es la figura más representativa de la crisis de valores que afectó a la civilización occidental a partir de finales del siglo XIX.

Polemizó abiertamente con toda la tradición metafísica occidental, incluyendo lo que llamó “la filosofía de la vida”. Consideró la necesidad de destruir la distinción platónica entre el mundo de las ideas y el mundo material, así como la distinción cristiana entre la tierra y el cielo.

Estuvo a favor de la concepción trágica del mundo al seguir el esquema griego, enfrentándose violentamente con la renuncia y la visión ascética del sacrificio cristianos.

Teodoro Gómez plantea en *Friedrich Nietzsche* que el aparente pesimismo de éste era en el fondo una optimista afirmación de la vida, un sentimiento jubiloso incluso ante la muerte. La muerte o la aniquilación no significan la desaparición total, sino la vuelta a la profundidad de la vida, de donde ha surgido todo lo individual: el Uno retorna y se funde con el Todo a través de la muerte.

Un argumento fundamental de Nietzsche era que los valores tradicionales habían perdido su poder en la vida de las personas. Denominaba a lo anterior *nihilismo pasivo*, mismo que expresó en su tajante proclamación “Dios ha muerto”. También afirmó la importancia ética de crear valores nuevos que remplazaran a los tradicionales. Su reflexión sobre esta posibilidad evolucionó hasta configurar su retrato del hombre por venir, *el superhombre* -*Übermensch*-.

Según Nietzsche, las masas se adaptan a la tradición.

Mientras, su superhombre utópico es seguro, independiente y muy individualista.

Este superhombre siente con intensidad, pero sus pasiones están frenadas y reprimidas por la razón. Centrándose en el mundo real, más que en las recompensas del mundo futuro prometidas

por las religiones en general, el superhombre afirma la vida, incluso el sufrimiento y el dolor que conlleva la existencia humana. Así, el superhombre es un creador de valores.

Nietzsche sostenía que todo acto o proyecto humano está motivado por la “voluntad de poder”. No se refiere al poder sobre otros sino al poder sobre uno mismo, algo que es necesario para la creatividad. Tal capacidad se manifiesta en la autonomía del superhombre: en su creatividad y coraje. Aunque Nietzsche afirmó que todavía no había existido ningún superhombre, citó algunos personajes históricos que podrían servir como modelos: Sócrates, Jesucristo, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Julio César y Napoleón Bonaparte.

Antonin Artaud fue poeta, dramaturgo y actor francés. Sus teorías y trabajos influyeron en el desarrollo del teatro experimental. Cofundó el Théâtre Alfred Jarry en 1927, donde produjo varias obras incluyendo *Les Cenci* (1935) de su autoría, que es una ilustración de su concepto de *teatro de la crueldad*.

Artaud utilizó este término para definir un nuevo teatro que debía minimizar la palabra hablada y dejarse llevar por una combinación de movimiento físico y gesto, sonidos inusuales y eliminación de las disposiciones habituales de escenario y decorados.

Con los sentidos desorientados, el espectador se vería forzado a enfrentarse al fuero interno, a su ser esencial, despojado de su civilizada coraza. Impedido siempre por enfermedades físicas y mentales crónicas, Artaud fue incapaz de poner sus teorías en práctica.

Nunca alcanzó la crueldad de la que hablaba y tampoco logró entablar una comunicación violenta en escena; únicamente pudo lograrlo por medio de sus escritos.

No obstante, la idea de Artaud acerca de un teatro total encontraría un espejo donde reflejarse: Primero en Berlín con Piscator; luego en Rusia con Meyerhold. Sin embargo, donde serían

realmente tangibles las teorías artaudianas fue en Inglaterra, con el montaje que realizó Peter Brook de Marat-Sade, cuyo autor es el alemán Peter Weiss.

#### 4.1.1 Planteamientos acerca de la crueldad

La crueldad es el único punto donde convergen la filosofía de Friedrich Nietzsche y el teatro de Antonin Artaud.

A pesar de la distancia histórica, los dos reflexionaron en torno al problema de la crueldad, que además de ser una experiencia obsesiva para ambos también fue el eje central de sus escritos.

Es necesario reconocer que la obra tanto de Nietzsche como de Artaud da testimonio de una cruel experiencia límite que impulsó un replanteamiento minucioso y radical acerca de conceptos como lo sagrado, el signo, lo trágico y, por supuesto, la escritura. En el momento en que ambos concuerdan se presentan no sólo uno sino “dos momentos decisivos de una crisis en la que el pensamiento contemporáneo descubre a la vez su propia falla”<sup>1</sup>.

El origen común de la reflexión de Nietzsche y Artaud fue la comprensión metafísica de la crueldad. Por un lado está la teoría nietzscheana de los instintos, donde la crueldad se denomina *contranatura*; por otro lado, desde la perspectiva gnóstica de Artaud aquella se denomina *apetito perverso*.

Su trabajo es el testimonio de una experiencia que los llevó al límite de sí mismos; el momento cumbre de esta cavilación implicó incluso compartir una locura, que en una dolorosa travesía habría de conducirlos a un derrumbe inevitable.

“Posiblemente nunca antes de Nietzsche y Artaud, el acto de escribir, de verter tinta, había sido metafóricamente aproximado con tanta insistencia al acto de crueldad, de verter sangre”<sup>2</sup>.

Nietzsche por medio de numerosas fórmulas llegó a la conclusión de que la vida misma es crueldad y es imposible encontrar en ella un rasgo de pureza o inocencia, pues el único lugar sagrado donde la crueldad pone a prueba su violencia es el cuerpo. Buscar el secreto de la vida en la crueldad lo obligó a concluir en contra de esos mismos argumentos.

Y al igual que Artaud, por medio de su experiencia como ser humano comprobó que la crueldad no es otra cosa que un delirio, el verdadero fondo de la vida, el dolor de existir.

Así, Nietzsche se entregó desenfrenadamente a la tentativa de eliminar la crueldad del orden humano y la denunció como la bestialidad que arrastra al hombre a la enfermedad, a la locura; al aceptarla, el hombre pone en peligro la naturaleza humana. Sin embargo, ya antes Hobbes y Maquiavelo habían hecho de la crueldad un componente esencial de lo humano, pues según ellos el sufrimiento es parte imprescindible de toda existencia.

El objetivo básico de Artaud no fue tanto plantearse ¿qué conforma al ser humano?, sino cómo llegar a simplemente ser. Aunque eso implicaba experimentar la violencia de la crueldad.

¿Cómo no obsesionarse con la crueldad si pone en juego la existencia? En efecto: ante cualquier acto de crueldad “hay una especie de fascinación”<sup>3</sup>, lo cual confirmaron ambos.

#### 4.1.2 Teatro de la crueldad

Antonin Artaud manejaba la crueldad como una realidad literaria particular en la que evocaba el espíritu por medio de la violencia. En sus escritos, la crueldad se manifiesta como una experiencia obsesiva constante. Esto provocó que el proceso de trabajo fuera similar a un verdadero acto de exorcismo; de esta forma emergían sus obsesiones más profundas, que revelaban el verdadero fondo de su dolor.

El término *crueldad* es en sí una palabra clave identificada con la crisis espiritual que Artaud consideró que padecía el siglo XX. Por esa razón dudó de la cultura europea: “de ahí en adelante abandona la idea de una posible salvación en este mundo y llama a una destrucción total de la vida por la crueldad y la violencia”<sup>4</sup>. Esto originó un mundo complejo y profundamente humano al que llamó *teatro de la crueldad* y que utilizaría como medio para criticar la mentalidad y la filosofía imperantes en el teatro europeo de entonces. Al dar a conocer este nuevo teatro no sólo fue incomprendido, sino también rechazado por completo.

“El Teatro de la crueldad debe tener todos los efectos de una enfermedad que gangrena el cuerpo social y libra al individuo a sus pulsiones violentas”<sup>5</sup>. De esta forma se encarrera contra los espectadores y sólo a pesar de ellos podrá existir esta concepción.

Artaud anhelaba utilizar todos los medios drásticos que estuvieran a su alcance con tal de obtener una respuesta. Mediante esta agresión buscaba hacer entrar en crisis al individuo y situarlo frente a sus propias contradicciones. Para poder liberarlo era necesario que este teatro fuese totalmente brutal.

El público no estuvo dispuesto a experimentar una auténtica operación quirúrgica emocional. Sin embargo, lo que pudiera calificarse como escatología escénica, resignificó la aprehensión del público, “Aunque a veces parezca que Artaud busca para el espectador una especie de *catarsis* sin sentido”<sup>6</sup>.

“Artaud pide al actor no representar sino *Ser*, rechazar la presentación, la identificación, y ser él mismo, del modo más feroz”<sup>7</sup>. De esta forma se negaba la comunicación en este tipo de teatro, aunque Artaud no ignoraba que el verdadero teatro de la crueldad era una utopía; más aún, que fuera un instrumento capaz de destruir la realidad. Al percatarse de ello se declaró enemigo del teatro y al respecto escribió lo siguiente en su texto *El teatro y su doble*:

“El teatro de la crueldad no es el símbolo de un vacío ausente, de una espantosa incapacidad de realizarse en la vida humana. Es la afirmación de una terrible y por lo demás ineluctable necesidad”.

Entonces, para no desprenderse del teatro de la crueldad renunció a la dramaturgia, pues sólo así evitaría perder de vista lo real y podría combatir la fascinación del vacío que implicaba un montaje; también prescindió del escenario, la decoración e incluso de los actores.

A pesar de lo anterior, Artaud nunca alcanzó la cima de la crueldad y tampoco logró entablar una comunicación violenta en escena. Asimismo, fue incapaz de manifestar su propia teoría de manera práctica, pues “la concepción nueva de crueldad toma forma, esta no es necesariamente vestida de sangre, horror o sadismo, pero sí de rigor extremo, de movimiento implacable e irreversible”<sup>8</sup>.



## 4.2 Bertolt Brecht

*Épico* es el concepto que se relaciona comúnmente con el teatro de Bertolt Brecht. De las varias fuentes nutrientes de este teatro, entre las más importantes resaltan el teatro político de Erwin Piscator, el cabaret de Frank Wedekind, el trabajo del comediante Karl Valentine y el cine mudo de Charles Chaplin.

El primer acercamiento de Brecht a la idea de teatro épico lo constituyen sus notas en el ensayo *The rise and fall of the city of Mahagony* publicado en 1930, aunque ya en 1926 había utilizado este término. En dicho ensayo afirma que el teatro moderno es el teatro épico y presenta un cuadro donde destaca las diferencias entre éste y el drama.

Según Brecht, el drama alemán contemporáneo invitaba al espectador a la empatía con el destino emocional de los personajes en tanto individuos y el público se rendía al suspenso y consolación de una obra bien hecha. Naturalista, fiel a las unidades de tiempo y espacio, asociaba esas convenciones con la mimesis y la catarsis de la *Poética* de Aristóteles.

El teatro épico buscaba enganchar al espectador por lo racional y no únicamente por lo emocional. Brecht describe su teatro como no-aristotélico, en contraste con el drama de la época. Brecht incorpora los temas sociales al teatro épico, ya que sólo de esta forma la realidad del mundo lograría introducirse al teatro, vehículo mediante el cual intentaría modificar a la sociedad y al mismo tiempo su visión del mundo. El teatro épico toma la realidad para verla tal y como es desde el conflicto de clases hasta la guerra.

“A un cambio en la visión del mundo corresponde necesariamente una alteración en la estructura técnica de la obra”<sup>9</sup>. Es así como Brecht elimina de su dramaturgia los actos y trabaja con los cuadros, que a su vez se subdividen en cuadros más pequeños.

Este teatro representa el maleable presente social e individual para así convertir al espectador en observador, pero con una capacidad de acción que lo impulsa a tomar decisiones por sí mismo.

Las teorías de Brecht pretenden sustituir la tensión dramática por el distanciamiento épico en busca de una toma de conciencia, y para lograr este fin las situaciones se tornan distantes; no se le acercan al espectador, sino que son alejadas de él para evitar la empatía con el drama y así obtener una visión mucho más objetiva de parte del espectador. Dicho recurso es una constante en las puestas en escena brechtianas, y se conoce como *Verfremdungseffekt*.

“El efecto de distanciamiento tiene en su origen antes que nada una preocupación pedagógica”<sup>10</sup>. Es gracias a esta propuesta escénica que el espectador percibe una solución ahí donde el personaje se siente crucificado por la contradicción y éste “tiene por objeto colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso representado”<sup>11</sup>; para llegar a este punto, Brecht se vio en la necesidad de entrenar a los actores de su compañía.

En el teatro épico el entrenamiento del actor consistió en una manera de representar, y la actuación estaba ligada a un conocimiento determinado no sólo por un contenido sino por el manejo del tiempo, las pausas y los acentos, sin entender lo anterior específicamente como un estilo. El actor ya no se limitó a declamar un papel, sino que incluso evitó la identificación y la transformación total en el personaje, pues él no era Hamlet o el Rey Lear, aunque tenía el control del personaje y de esta manera podía examinarlo continuamente frente al público.

El actor del teatro épico tiene varias funciones. Según las va cumpliendo su estilo actoral se altera, pero existe un elemento que al ser ejecutado en escena logra transformar totalmente su desempeño escénico; se trata del *Gestus*.

Este término fue utilizado anteriormente en 1767 por Lessing y en 1929 por Kurt Weill en un artículo donde se mencionaba el carácter gestual de la música. Pero en lo que a Brecht se refiere

el *Gestus* apareció por primera vez en las notas del ensayo de *Mahagony*; el carácter gestual del teatro épico se conjetura por medio de la práctica.

“El gesto demuestra la significación social y la aplicabilidad de la dialéctica”<sup>12</sup>. En el teatro épico la madre de la dialéctica es el gesto que trabaja escénicamente en favor de una dirección épica, y la tarea suprema de ésta reside en expresar la relación que existe entre la acción que se representa con el hecho real.

“El Gestus, se define como las actitudes tomadas por los personajes entre sí, dependiendo del estrato y la clase social a la cual pertenecen”<sup>13</sup>. Por esa razón Brecht pide al actor que continúe siendo él mismo: que permanezca junto al personaje, lo presente y tome una posición distanciada frente a éste; es decir, que el actor no desaparezca ante el personaje pues debe ser mediador entre dos realidades.

De esta forma el teatro épico evita la compenetración que se obtiene por medio de la catarsis aristotélica, que ha sido eliminada de la dramaturgia brechtiana. Ante todo, este teatro requiere un público relajado que se presente como un colectivo capaz de seguir la acción.

El empeño por interesar al público en un teatro especializado es tan sólo la voluntad política de Brecht. La culminación de su proyecto implica la eliminación de la división actor/espectador.

Estos serían los primeros pasos a seguir para reducir al público “en un país donde no se permite nombrar al proletariado”<sup>14</sup>.

#### 4.2.1 Berliner Ensemble

En una carta de octubre de 1946 dirigida al diseñador Caspar Neher, Bertolt Brecht manifestó la inquietud de tener a su cargo un teatro. Antes de terminar ese año, en otra carta dirigida a Neher, Brecht escribió que estaba convencido de poder levantar el teatro una vez más. La realización de ese sueño le tomó poco más de dos años.

“En 1948 Brecht encontró en la fundación del Berliner Ensemble, la posibilidad de consagrarse él mismo a la realización escénica de varias de sus obras”<sup>15</sup>.

El plan de Brecht era tomar el Theater am Schiffbauerdamm, aunque no podría instalarse sino hasta cuando la compañía ahí residente se retirara al Theater Volksbühne, que aún estaba en reconstrucción. El intendente del Deutsches Theater, Wolfgang Langhoff, puso a disposición de Brecht sus dos teatros, el Kammerspiele y el Deutsches, donde provisionalmente el Berliner Ensemble podría presentarse dos o tres veces a la semana.

En enero de 1949 Brecht estrenó en el Deutsches Theater *Madre coraje y sus hijos*. Las críticas favorables y la cálida recepción del público motivaron a las autoridades a considerar seriamente el proyecto de Brecht: El Berliner Ensemble.

En abril de 1949 las autoridades de Berlín oriental facilitaron el apoyo financiero.

Entre la primavera y el verano de 1949, Bertolt Brecht y sus esposa Helene Weigel crearon una compañía conformada principalmente por el reparto de *Madre Coraje*, con actores que Brecht conoció antes del exilio y algunos más que descubrió en los teatros berlineses.

La compañía se caracterizaba por la mezcla de talentos que ahí concurrían: actores izquierdistas de la república de Weimar, y jóvenes ejecutantes: varios de ellos provenientes del teatro nazi y otros entrenados con el método de Stanislavski.

Brecht reunió a un grupo de artistas que habían trabajado con él en diferentes ocasiones, como el director Erich Engel, el diseñador Caspar Neher, los compositores Paul Dessau y Hans Einsler,

la directora y escritora danesa Ruth Berlau y Elizabeth Hauptman, quien fuera la más cercana colaboradora de Brecht desde antes de dejar Alemania en 1933.

Brecht se esforzó por atraer a varios exiliados famosos a su nueva compañía, entre ellos Erwin Piscator, Peter Lorre y Fritz Kortner; sin embargo, los únicos que aceptaron su invitación fueron el director Berthold Viertel y el actor Curt Bois.

Para Brecht era importante aprender con base en la práctica, pues al hacerlo mirando solamente perdía detalles. Debido a esto el Berliner Ensemble contaba con un buró creativo que logró reunir así a jóvenes aspirantes a dirección, dramaturgia y actuación. Haciendo hincapié en anular la división del trabajo escénico, un ejecutante estaba comprometido a conocer y dominar estas tres áreas; de este modo un dramaturgo podía actuar, dirigir e incluso ser asistente de dirección. Es así como se consolidó el equipo que respaldaría al Berliner Ensemble aún después del fallecimiento de Brecht.

Para evitar los problemas de horario de trabajo con la compañía de Langhoff en el Deutsches Theater, la compañía de Brecht se instaló temporalmente en lo que era un cuartel militar, que durante la reconstrucción de la RDA se convirtió en parte de una sala de ensayos. Ésta constaba de un escenario dos veces mayor que el del Deutsches Theater, de un pequeño auditorio, un espacio para oficina y una tienda. Es ahí, en la Max Reinhardt Strasse, donde Brecht tiene su oficina y dirige los ensayos, mientras el domicilio oficial de la compañía es la Luisen Strasse.

En septiembre de 1949 el Berliner Ensemble se estableció en el Deutsches Theater y en 1954 se mudó al Theater am Schiffbauerdamm, donde se instaló definitivamente.

El 12 de noviembre de 1949 el telón con una paloma y una rosa (emblema oficial del Berliner Ensemble, pintado por Picasso) dio la bienvenida al público en su nueva sede y en la primera representación de *El Señor Puntilla y su sirviente Matti*, obra escrita a partir de las narraciones de Hella Woolijoki, dirigida por Brecht y Erich Engel. La escenografía estuvo a cargo de Caspar

Neher; los trajes y la utilería fueron diseñados por Kurt Palm y la música estuvo a cargo de Paul Dessau.

A pesar del buen recibimiento que tuvo la puesta en escena, Brecht escribió en su diario:

“Es lo único que del teatro épico se puede aceptar -y ofrecer- ahora . . . pero ¿cuando será verdadero el teatro radicalmente épico?”.

Cinco años después, Brecht ya hablaría del teatro dialéctico que tendría características del teatro épico; asimismo, delimitaría el término para definir la visión de su teatro.

El Berliner Ensemble sería la prometida ave fénix que renace de sus cenizas, de modo que el proyecto de Bertolt Brecht sería el modelo a seguir para la reconstrucción de un teatro alemán que resurgió de sus ruinas: un nuevo inicio, el futuro de la esperanza.

### 4.3 Fusión de corrientes: relaciones dramático-filosóficas

En su obra dramática *Cuarteto*, Heiner Müller reunió conceptos escénicos, literarios, históricos y filosóficos. Estos se manifiestan en el contenido y la estructura de dicha obra.

Müller también estableció algunas relaciones dramático-filosóficas.

Según los argumentos de Friedrich Nietzsche, los personajes de *Cuarteto*, el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil, cumplen con la descripción de superhombre.

Müller plantea que el vizconde y la marquesa representan al hombre y a la mujer del futuro, y que sobreviven el holocausto del mundo. Son en esencia el resultado de la evolución de la humanidad.

La relación entre Friedrich Nietzsche y Choderlos de Laclos es existencialista.

Los personajes de *Les Liaisons Dangereuses* manipulan la voluntad de los demás, impulsados por su rango de libertinos -como se mencionó en el capítulo anterior- y trasgreden el libre albedrío de quienes los rodean. Esto se relaciona directamente con *la voluntad de poder* de Nietzsche, que en *Cuarteto* se traduce como un poder de control sobre sí mismo.

Valmont y Merteuil poseen una postura existencialista totalmente nietzscheana que se manifiesta en el contenido de su discurso, aún cuando su origen data del siglo XVIII.

#### Ejemplo:

MERTEUIL: La condena amar sin ser Dios. (Pág. V).

VALMONT: ¿No será que su vacío filosófico no es otra cosa que las necesidades cotidianas de sus muy mundanos conductos sexuales? (Pág. X).

Antonin Artaud propuso en el *Primer manifiesto del teatro de la crueldad* un listado de elementos que podrían crear escénicamente otro tipo de teatro. Estos conceptos evolucionaron hasta convertirse en una tendencia que se relaciona con lo grotesco, la violencia física y verbal: el teatro abyecto. Actualmente el grupo español *Fura del Baus* es su mayor exponente.

En *Cuarteto*, el teatro abyecto se utiliza como un medio de provocación escénico.

La relación entre Antonin Artaud y el marqués de Sade es grotesca:

Las orgías del siglo XVIII representaban la esencia más pura de la crueldad. Así, en *Cuarteto* la acción que representa más violencia es el coito; la posesión del otro es agresiva.

La concepción que tienen Valmont y Merteuil respecto al sexo se relaciona directamente con el libertinaje del siglo XVIII. Mientras, el discurso anticlerical sadiano se complementa con la escatología escénica artaudiana.

Ejemplo:

VALMONT: ¿Qué pudo aprender en el convento, como no fuese ayunar y masturbarse piadosamente con el crucifijo? (Pág. VIII).

MERTEUIL: La virtud es una enfermedad contagiosa (Pág. VIII).

La relación más extrema es la histórica. La acotación de espacio-tiempo irónicamente inversa según se utiliza en un texto dramático, plantea un salón antes de la Revolución Francesa y un búnker después de la tercera guerra mundial, que sugiere inmediatamente un escenario alemán. Así, en una sublimación espacial Francia-Alemania representa el último refugio de la humanidad y el discurso es totalmente simbólico pues tiene referencias personales e históricas del autor.

Finalmente Bertolt Brecht cuyo concepto de distanciamiento se retoma en *Cuarteto*, en cuanto a estructura Müller utiliza los cuadros escénicos. Aunque la obra no está dividida formalmente, en el capítulo 5 se presentan una segmentación del texto y un contenido de discurso más amplio.

“En este lapso angustiante y catastrófico que nos toca vivir urge la presencia de un teatro al que no superen los acontecimientos y que provoque en nosotros un eco profundo”<sup>16</sup>.



#### Notas del capítulo 4

1. Camille Dumoulié, *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, Siglo XXI, México 1996, Pág. 15.
2. Camille Dumoulié, *Op. Cit.*, Pág. 14 .
3. Camille Dumoulié, *Ibidem*, Pág. 22.
4. Camille Dumoulié, *Ibidem*, Pág. 73.
5. Camille Dumoulié, *Ibidem*, Pág. 60.
6. Massimo Castri, *Por un teatro político: Piscator, Brecht & Artaud*, Akal Editor, Madrid 1978, Pág. 216.
7. Reyes Palacios Felipe, *Artaud y Grotowski*, Colección Escenología, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Grupo Editorial Gaceta, SA, México 1991, Pág. 27.
8. Franco Tonelli, *L'Esthétique de la cruauté*, Editions A.-G. Nizet, Paris 1972, Pág. 19.
9. Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books Inc. Ottawa 1991, Pág. 40.
10. Jean Jacquot, *El teatro moderno: Hombres y tendencias*, EUDEBA, Buenos Aires 1967, Pág. 185.
11. Jiménez Sergio y Ceballos Edgar, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Grupo Editorial Gaceta, Difusión Cultural UNAM, Colección Escenología, Vol. I, México 1985, Pág. 327.
12. Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid 1999, Pág. 28.
13. Díaz y Almanza Felipe, *Apuntes de clase sobre teatro moderno*, UNAM, México 2000, Pág. 35.
14. Walter Benjamin, *Op. Cit.*, Pág. 66.
15. Paul-Louis Mignon, *Historia del teatro contemporáneo*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1973, Pág. 194.
16. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Grupo Editorial Tomo, México 2002, Pág. 83.

## Capítulo 5 Análisis de la obra *Cuarteto* de Heiner Müller

### 5.1 Análisis del texto dramático

Heiner Müller decía que creía en la necesidad de los impulsos negativos, lo cual plasmaba claramente en una obra que para él “sería la reacción a un problema de terrorismo con un contenido y un material que superficialmente no tienen relación con ello”<sup>1</sup>.

El contenido estaba estrechamente relacionado con la puesta en escena de *Mauser*, realizada por Christoph Nel, donde se representa un estudio enfocado en la lucha hombre-mujer por el poder para así dominar al otro. Este enfrentamiento planteaba con cierta brutalidad cómo dicho enlace hombre-mujer partía de su propia experiencia de vida.

“La base de *Cuarteto* fue la novela *Les Liaisons Dangereuses* de Chardelos de Laclos, que nunca leí completa; mi fuente principal fue el prefacio de la traducción que hizo Heinrich Mann”<sup>2</sup>. Este sería el material esencial de la obra.

Al escribir sobre cualquier tema, el autor decía estar interesado únicamente en el esqueleto del texto; siguiendo su precepto, en *Cuarteto* procuró dejar al descubierto la estructura de las relaciones entre sexos, anulando los clichés y la posible represión que pudiera existir en dicho vínculo, para así llegar a un punto sin retorno. Sin embargo, “el primer obstáculo que tuve para escribir *Cuarteto* fue encontrar una forma dramática para una novela epistolar y la única opción posible, era que dos personajes jugaran el rol de cuatro”<sup>3</sup>.

Para Müller redactar la obra fue un trabajo más inclinado al del relojero, ya que el texto se inclinaba mucho hacia los tiempos y todo giraba rápidamente a su alrededor.

Müller escribió *Cuarteto* en 1980, aunque el proyecto existía desde la década de 1950; la revista *Theater Heute* publicó el texto en 1981. Dirigida por B. K. Tragelehn, se estrenó el 25 de marzo de 1982 en el Bochüm Theater .

### 5.1.1 Estructura externa del texto dramático

En la década de 1980, Heiner Müller tenía una visión profundamente pesimista de la vida y del mundo. Esto se reflejó notoriamente en su dramaturgia; especialmente en *Cuarteto*, cuyos temas centrales son la sexualidad y la muerte.

El presente análisis aborda los distintos elementos que conforman el texto, respetando su orden de aparición: personajes, espacio y tiempo, acto único y anécdota.

En el último apartado se plantean una segmentación del texto y una exposición del contenido. El discurso está definido por una peculiar violencia abstracta que determina su rasgo principal, el de elegante brutalidad preponderante en la totalidad de la obra.

En *Cuarteto* la acción “está sujeta al grado de agresión”<sup>4</sup>, razón por la que Merteuil y Valmont juegan a destruirse con dosificada crueldad. Para ello, utilizan lo que todavía comparten: la memoria amorosa, los recuerdos y las experiencias que tuvieron con otros y entre ellos.

El hilo conductor es la desesperanza en términos universales, pues el tiempo y el espacio en que se lleva a cabo son contradictorios. No existen referencias de una época determinada, aunque se conforma por varias alusiones y referencias del siglo XVIII: “El idealismo de Schiller. Fausto, como el arquetipo alemán de Goethe. Danton, como el retrato del héroe revolucionario de Büchner. La visión del hombre de Nietzsche, más contemporánea. Las concepciones teatrales de Artaud y la sensual imaginería de Genet”<sup>5</sup>.

*Cuarteto* se conforma por un acto único dividido en cuadros de influencia brechtiana, que no están señalados dentro de la estructura. Carece de acotaciones de acción explícita, aunque las entradas y salidas son precisas. Los personajes son tremendamente complejos y la anécdota es en pocas palabras una verdadera batalla.

Por sus variados rasgos *Cuarteto* ha sido igualmente aclamada y criticada, precisamente debido a “la objetividad y el frecuente humor mordaz con que Müller trata la historia”<sup>6</sup>.

### 5.1.2 Personajes

Sí en un mismo escenario se mezclaran *Les Liaisons Dangereuses* de Chardel de Laclous y *Justine* del marqués de Sade, quizá la obra se llamaría *Cuarteto* y el autor sería Heiner Müller, ya que éste que es el único que podría darle ese refinadísimo toque de crueldad.

En *Cuarteto* existen dos tipos de personajes:

-Los personajes *explicitos*: la marquesa de Merteuil y el vizconde Valmont, cuya configuración sugiere desde el principio la planificación de un complot que llega hasta sus últimas consecuencias, en el más violento enfrentamiento.

-Los personajes *implícitos*: Cécile Volanges-*Justine*, la presidenta de Tourvel y el monje Severino. Es importante resaltar que la relación entre ellos es puramente sadomasoquista.

La transición de personaje explícito a personaje implícito está determinada por cambios cronometrados. Así, Valmont y Merteuil se reúnen para jugar a ser otros por medio de un intercambio constante y simbólico. No hay pausas para realizar cualquier modificación en el vestuario o en la escenografía. Los personajes se convierten en otros frente al espectador.

En el capítulo 6 se plantea la transición escénica de los cambios.

Aquí se verá únicamente la afección de los personajes.

**Primer cambio:** La marquesa suplanta al vizconde.

Cuando Merteuil asume el rol de Valmont se expresa por medio de la suplantación, que implica la trasgresión de su propio cuerpo, así como el descubrimiento de que por esa trasgresión del sexo ya no puede ser mujer. Su manera de sentir es masculina. Al tomar tan en serio la postura de suplantar al hombre afecta su vida erótica.

**Primer cambio:** Valmont toma el lugar de la presidenta de Tourvel.

Cuando Valmont accede al juego de la suplantación pone en riesgo su integridad como ser humano. Rompe la cárcel de su cuerpo para descubrir algo inquietante que forma parte de su naturaleza: ser mujer.

**Consecuencia:**

Al ser la presidenta de Tourvel, Valmont experimenta una brutal indignación y una fortaleza de virtud estremecedora. La convicción de una fidelidad auténtica lo empuja a descubrir que su manera de sentir es totalmente femenina, lo cual es un shock para él.

Al darse cuenta de que no le molestaría ser mujer decide morir; la suplantación deja de ser un juego y se convierte en una identificación.

Al no ser como las otras, Merteuil sólo puede relacionarse con los demás por medio de la ironía, lo que la llevará a descubrir que quisiera ser hombre y “tener un control matemático de la situación, emplear tácticas de guerra”<sup>7</sup>.

**Segundo cambio:** Merteuil se convierte en su sobrina *Cécile-Justine*.

La marquesa se entrega a Valmont bajo la condición de la suplantación, pues ella misma se ha bloqueado. No se permite sentir, solamente siendo otra, con otro nombre: Cécile. Y se percata que quiere ser poseída hasta la muerte.

**Segundo cambio:** El vizconde se transforma en el monje Severino.

Valmont desempeña el rol del monje Severino. “Él tiene un propósito, está dispuesto a pagar el precio, que resulta más alto de lo que él cree”<sup>8</sup>.

**Consecuencia:**

Entre Valmont y Merteuil se da un encuentro sexual que no puede llevarse a cabo siendo ellos mismos; tienen que ser otros: ella es *Cécile-Justine* y él es Severino.

En ésta suplantación, Valmont va más allá de la libido, pues maneja un instinto asesino que busca comprobar su poder sobre ella por medio de la violencia. Así lleva el juego hasta sus

últimas consecuencias. La posesión de Merteuil-*Cécile* será un desafío para ambos, pues sólo uno de ellos está listo para morir. Aparentemente, Valmont como hombre debería ser más fuerte, pero “emocionalmente, el sexo débil es el masculino: pierde más, se entrega más, no domina; la mujer es más dueña de su naturaleza”<sup>9</sup>.

El rasgo principal de los protagonistas es el libertinaje distintivo del siglo XVIII, que justifica su visión del mundo y define el contenido de su discurso.

Al apoyarse en una filosofía existencialista, la marquesa de Merteuil no toma en cuenta el cuerpo o el placer. Así, rechaza la inaceptable debilidad de carácter en la mujer; ve la ingenuidad como una enfermedad. Para ella es insoportable ser únicamente una máquina de placer.

Al negarse a ello, aniquila su capacidad de placer y se inclina por lo opuesto: la mujer que intriga, manipula, se gobierna y gobierna a otros. Es decir, pasa del dominio a la destrucción.

El vizconde de Valmont es un elegante libertino que como tal no presta atención a la imperfección de la mujer, pues la considera un objeto; debido a que su única finalidad es la conquista, posee un refinado manejo del lenguaje. Sin embargo, también es capaz de incurrir en la brutalidad; al explorar la perversión definió su mejor faceta: la de fornicador.

Valmont y Merteuil intentan romper las ataduras de sus cuerpos.

Y “puesto que el futuro ha dejado de ofrecerles una razón de ser”<sup>10</sup>, pagarán con su vida por el lujo de hacer teatro dentro del teatro.

### 5.1.3 Espacio y tiempo

En *Cuarteto*, Müller modificó la acotación de tiempo-espacio por la de espacio y tiempo a fin de presentar una historia alterna a *Les Liaisons Dangereuses*. Así, Valmont y Merteuil se incorporan a una dimensión totalmente nueva.

Elegir como espacio de *Cuarteto* un salón antes de la Revolución Francesa no fue un asunto de azar o capricho por parte de Heiner Müller. Todo lo contrario: está totalmente justificado.

El rasgo principal de los personajes es su libertinaje. El lugar donde se practicaba ese juego era en los salones del siglo XVIII. Este hecho también se relaciona con el contenido del discurso, la visión del mundo, el concepto de mujer y el ataque contra la iglesia.

Este tipo de espacio tan concreto “es el que más elementos de decorado y de accesorios pone en juego para alcanzar un grado muy elevado de verosimilitud y hasta de fidelidad”<sup>11</sup>, pero Müller no añade más indicaciones, dejando en manos del director la creación de este espacio.

El tiempo transcurre en un búnker después de la tercera guerra mundial. Aparentemente esto es contradictorio, pues no hay ninguna referencia o conexión en el discurso. El búnker, sin embargo, es representado por el cáncer de la marquesa y el pesimismo histórico del vizconde.

*Cuarteto* empieza en un salón dieciochesco y termina en un búnker. Por parte de Müller es la más elegante metáfora de la decadencia humana, ya que maneja con gran maestría los arquetipos. Si el mundo empezó con dos, con dos terminará: Adán-Valmont y Eva-Merteuil.

La variante es que Valmont y Merteuil han sido expulsados del mundo exterior. Su refugio es el búnker, un lugar aislado del que no pueden salir, ya que hacerlo sería un suicidio radiactivo. Pues “fuera de la madriguera ninguna especie es capaz de sobrevivir mucho tiempo”<sup>12</sup>.

En *Cuarteto* la perversión del salón se traduce en la desesperación del búnker.

Ante el inminente fin de un mundo aterrador, Merteuil y Valmont están condenados a jugar “sus juegos masturbatorios anticipando su decadencia”<sup>13</sup>.



#### 5.1.4 Acto-Cuadro-Acotación

*Cuarteto* consta de un único acto. Planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace se presentan de forma ininterrumpida, mientras la problemática es condensada.

El teatro moderno ya no está sujeto a las reglas tradicionales y los dramaturgos tienen más libertad de acción dentro de un texto, así que éste acto único no se divide por escenas.

Al igual que Brecht, Heiner Müller “elimina la división en actos y la sustituye por una variedad de cuadros”<sup>14</sup>. Kurt Spang plantea en *Teorías del drama* que los cuadros se presentan como una unidad completa con su principio, medio y fin, que pueden cerrarse dentro de la historia pero están relacionados por el mismo tema. Müller no marca el principio ni el fin de cada cuadro.

Por esta razón la lectura de *Cuarteto* tiende a ser accidentada. Al final del capítulo se expone una segmentación que presenta los 9 cuadros que conforman *Cuarteto*.

Las acotaciones indican el movimiento y la carga emotiva del personaje. Constituyen una herramienta que diseña el trazo escénico a seguir por el director para guiar al actor.

En *Cuarteto* no hay acotaciones marcadas. Están implícitas en el diálogo: son órdenes.

##### Ejemplo:

MERTEUIL: Dése la vuelta. (Pág. VI).

MERTEUIL: Retírese Valmont. (Pág. VIII).

VALMONT: Y retire su mano, huele a podrido. (Pág. X).

Las entradas y salidas de los personajes están definidas. Müller permite salir a Valmont únicamente para marcar un cambio de tiempo y pasar del salón francés al búnker.

Así, Valmont tiene dos entradas y una salida, mientras Merteuil nunca sale de escena.

En el texto no se mencionan el vestuario ni la escenografía. Tampoco hay alguna descripción física de los protagonistas. No obstante, hay una indicación de utilería al final del texto.

## 5.2 Estructura interna del texto dramático

En *Guerre sans bataille*, Heiner Müller menciona que el proceso de redacción de *Cuarteto* fue como trabajar en la maquinaria de un reloj.

Sometió el texto a una economía de medios tan exigente que la obra se conforma únicamente por 64 parlamentos en 10 cuartillas. Resultan pocas páginas para un contenido tan condensado.

Los elementos que conforman la estructura interna de *Cuarteto* son los siguientes:

Género: farsa; diálogo y tono: grotesco; código verbal: monólogo y soliloquio.

Este apartado concluye con el tratamiento de la anécdota, la segmentación del texto y el contenido del discurso.

### 5.2.1 Género: la farsa

El objetivo de *Cuarteto* era confirmar qué papel cumplía la violencia dentro del arte. Müller “buscaba comprobar su premisa de que el arte es capaz de *convertirte en animal*”<sup>15</sup>. Para ello era necesario ubicar la obra en un género que permitiera la trasgresión física y emocional.

Eric Bentley plantea en *La vida del drama* que la farsa muestra una marcada preferencia por las imágenes violentas, ya que ahí se corporizan los deseos, como el de atacar o de profanar, y su terreno es el de lo imposible.

En este género la conducta de los personajes es irreal, pues éstos forman parte de aquella especie de criaturas humanas que satisface sus más recónditos e inconfesables deseos haciendo uso de la violencia que les autoriza devolver cada golpe, demostrando así “que existen en este mundo los impulsos asesinos”<sup>16</sup>.

En la misma tónica se encuentran los personajes de *Cuarteto*, que se enorgullecen de sus delitos al confesar su vanidad criminal y realizar con impunidad todo aquello que es ilícito.

Virgilio Ariel Rivera menciona en *La composición dramática* que la farsa es un grito de rebeldía, una crítica rabiosa, una burla descarnada, una visión particular y audaz de percibir la verdad.

Los chistes tienen dos tipos de propósito: destruir y mostrar o despedazar y desnudar. “El destructivo entra en las categorías de sarcasmo, el satírico así como el obsceno, pueden caer bajo el título general de agresión”<sup>17</sup>. En *Cuarteto* se manejan ambas clases de chistes, donde la agresión pura determina una tendencia hacia la crueldad.

Según Bentley la farsa representa los impulsos reprimidos del ser humano, pues “parte de esa necesidad tormentosa de liberar ese enorme cúmulo de energía instintiva y espiritual que el hombre social contiene reprimida”<sup>18</sup>.

En *Cuarteto* la farsa es didáctica; es decir, no sólo es educativa porque también plantea una denuncia. Para ello utiliza un tono exagerado. Así, en *Cuarteto* “el tono fársico se vuelve altamente revelador, sarcástico, ofensivo, obsceno, ultrajante y discriminatorio”<sup>19</sup>.

### 5.2.2 Lo grotesco: diálogo y tono

En la farsa se utiliza el diálogo grotesco. Presenta una situación cuya lógica no es la misma que se usa en el mundo real, puesto que el objetivo de este tipo de diálogo altamente simbólico es desconcertar al espectador.

La confusión que causa proviene de su imposibilidad para tomarlo textualmente.

Ejemplo:

VALMONT: Soy escoria. Quiero comer su mierda. (Pág. XIII).

MERTEUIL: De escoria a escoria: Quiero que me escupa. (Pág. XIII).

Claudia Cecilia Alatorre plantea en *Análisis del drama* que el tono grotesco siempre implica un sentimiento de horror, vergüenza o la refinada emoción del cínico, ya que la farsa propone al espectador un juego donde éste debe comprender mucho, ya sea con pocos o demasiados elementos.

Lo grotesco se burla de lo que está prohibido hacer escarnimiento, “la catarsis fársica está más relacionada con procesos del inconsciente”<sup>20</sup>, y la risa será la consecuencia del enfrentamiento del espectador con una realidad descarnada, capaz de desnudar los más ocultos deseos.

Dicho proceso se lleva a cabo en *Cuarteto* por medio de la bestialidad del discurso y el diálogo de los personajes: parte de la agresión y oscila entre la hostilidad y la frivolidad.

Según Bentley, toda forma de drama tiene su cita con la locura. Esto justifica la extrema lucidez con que Valmont y Merteuil se esfuerzan por mantener la cordura, aún cuando su discurso revela que la única vía de interacción que pueden seguir es la violencia.

### 5.2.3 Código verbal: monólogo y soliloquio

Dentro de la tipología del lenguaje existen varios códigos verbales, que se manifiestan en el texto dramático según la disposición del autor. En *Cuarteto* se manejan los siguientes:

1. **Soliloquio.** Se relaciona con la configuración de una figura. Se expresa cuando el personaje está solo. Este código es una intervención solitaria que visualiza el aislamiento y la incomunicación debido a un distanciamiento voluntario o forzoso del personaje.

#### Ejemplo:

MERTEUIL: Valmont, pensé que su pasión por mí se había extinguido. ¿A qué se debe esta repentina fogosidad? ¡Y con tan juvenil ímpetu! Demasiado tarde de cualquier forma.

2. **Monólogo.** Se enfoca exclusivamente en la enunciación. Es una intervención verbal cuya extensión rebasa los límites de una réplica normal. Se expresa con público o un sólo interlocutor.

#### Ejemplo:

VALMONT: ¿Cómo cree que me atrevería a ofenderla de esa forma marquesa, a los ojos del mundo? Los mendrugos podrían estar envenenados. Además, prefiero ser yo quien determine. . .

En *Cuarteto* los personajes se expresan por medio del soliloquio y el monólogo, ya que “son las únicas formas verbales del drama que permiten el descubrimiento de pensamientos, sentimientos y emociones”<sup>21</sup>. Al tener más posibilidades informativas y expresivas representan mejor los estados anímicos al público. Müller utiliza estos códigos verbales con auténtica justificación dramática como expresión del abandono y aislamiento que padecen los personajes. “En cuanto el lenguaje pierde su función y se repliega sobre el hablante solitario y aislado”<sup>22</sup>, el soliloquio y el monólogo aparecen. El diálogo se utiliza para aniquilar. Las palabras son huecas, carecen de su verdadero significado. Pues su única intención es destruir al otro, utilizando las palabras como arma altamente simbólica.

### 5.3 Anécdota

Debido a la complejidad de *Cuarteto*, para realizar este apartado la trama se dividió en dos campos: el tangible y el imaginario. En el primero se presenta la historia de los personajes explícitos: la marquesa y el vizconde. En el segundo se describe la acción de los personajes implícitos: la presidenta, *Cécile-Justine* y Severino.

La finalidad de esta división es facilitar la comprensión de la trama.

#### 1. Campo tangible:

“La marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont, son dos libertinos de igual grandeza, que tiempo atrás se amaron: amor para ellos consiste en afrontarse”<sup>23</sup>.

Merteuil y Valmont se reúnen. Ella le propone a Valmont que la ayude a realizar una venganza fraguada por la marquesa en contra de dos mujeres que en distintas épocas de su vida le han arrebatado la oportunidad de ser feliz. Una lo hizo en el pasado: la presidenta de Tourvel; la otra, en el presente: Cécile de Volanges. La tarea de Valmont es seducirlas.

Pero ellos sólo son dos, así que se convierten en actores para desempeñar el rol de otros personajes y desarrollan la siguiente historia análoga.

#### 2. Campo imaginario:

“Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia”<sup>24</sup>.

El vizconde Valmont engaña a la presidenta de Tourvel, haciéndole creer que está enamorado de ella, pero su única finalidad es seducirla y desacreditarla socialmente como adúltera.

El monje Severino utiliza su discurso religioso para abusar sexualmente de *Cécile-Justine*, quien cree que dicho asalto es una enseñanza más del catecismo.

El encuentro sexual implica una posesión absoluta. Requiere una dominación cruel y agresiva.

La marquesa y el vizconde en su pasado común fueron amantes.

Ahora Merteuil sólo puede entregarse a Valmont siendo otra.

El único encuentro sexual entre ellos se da justamente cuando juegan a ser otros, pues ambos se niegan a sí mismos. Su longeva relación es destructiva precisamente porque cuando juegan a ser ordinarios son aún más terribles. Así matan el tiempo, ya que no pueden salir de su encierro.

A los protagonistas les afecta transitar por la vivencia de los personajes implícitos aunque lo niegan; no hacerlo sería aceptar que están solos y que son víctimas de una ideología que los ha orillado a un autodesgarramiento permanente. Ninguno lo va admitir: sería ceder, perder frente al otro.

Cuando Merteuil y Valmont regresan al campo de lo tangible, ella lo envenena; sin embargo, como ambos están mutilados emocionalmente ya no pueden hacerse más daño.

Valmont ofrenda su vida mientras Merteuil se condena al cáncer, lo cual se relaciona con “la autoafirmación: cada quien llega por diferentes caminos al conocimiento de sí mismo”<sup>25</sup>.

Reflejarse en el otro implica tocar el abismo, formular aquella ironía capaz de herir a muerte. Sólo de esta forma Valmont y Merteuil “permanecerán más allá del ruido de la vida y de la muerte, incluso más allá del ruido de las lágrimas”<sup>26</sup>.

La historia termina con la muerte de Valmont y la soledad de Merteuil.

En *Cuarteto* no hay vencedores ni vencidos. La destrucción es total, tanto física -Valmont- como psíquica -Merteuil-.

Al eliminar al individuo se aniquilan también las convicciones de una sociedad en decadencia, donde las alusiones religiosas son vacías y carecen de significado. Por eso para ellos la posesión funciona en cualquier forma. Así, la muerte se convierte en amante.



### 5.3.1 Segmentación del texto

#### **Cuadro 1., Pág. V.**

*Lugar: Un salón antes de la Revolución Francesa .*

*Código verbal: soliloquio de la marquesa.*

MERTEUIL: Valmont pensé que su pasión por mí se había extinguido.

#### **Cuadro 2., Pág. V.**

*Entrada: Vizconde de Valmont.*

*Código verbal: se interrumpe soliloquio. Se entabla diálogo.*

MERTEUIL: Valmont es usted muy puntual, y casi lo lamento pues su llegada elimina. . .

VALMONT: ¿Entiendo si supongo que de nuevo está enamorada, marquesa?

#### **Pág. VI.**

*Código verbal: monólogo de la marquesa.*

MERTEUIL: ¿Celoso? ¿Usted Valmont? ¡Pero qué retroceso! Podría entenderlo, si al menos...

#### **Pp. VI–VII.**

*Código verbal: monólogo del vizconde. Una intervención de Merteuil.*

VALMONT: ¿Cómo cree que me atrevería a ofenderla de esa forma marquesa...?

MERTEUIL: ¡Los relojes del mundo! Valmont, cuánto trabajo le cuesta mostrar su mejor faceta.

#### **Pp. VII–VIII.**

*Código verbal: diálogo.*

VALMONT: Cuando estoy con usted, marquesa, aunque he de confesarle que empiezo...

MERTEUIL: Vaya, vuelve a ser el mismo Valmont.

#### **Cuadro 3., Pág. VIII.**

*Salida: Valmont.*

*Lugar: En un búnker después de la tercera guerra mundial.*

*Primer cambio: Merteuil suplanta a Valmont.*

*Tono: farsico.*

*Código verbal: soliloquio de la marquesa.*

MERTEUIL: Madame Tourvel. Pongo mi corazón a sus pies. No se asuste amada mía.

**Cuadro 4., Pág. IX.**

*Entrada: Valmont*

*Segunda fase del primer cambio: Valmont suplanta a la presidenta de Tourvel.*

*Tono: farsico.*

*Código verbal: diálogo.*

VALMONT: Lo pensaré, querido Valmont. Me conmueve que esté tan preocupado...

MERTEUIL: ¿Miedo? ¿Qué puedo temer de su cólera que no sea la reparación de mi. . . ?

**Pág. X.**

*Tono: farsico.*

*Código verbal: diálogo. El ritmo se acelera.*

MERTEUIL: ¿Y cómo no, reina mía? Me mata usted cuando habla con dagas; deje correr. . .

*Distanciamiento 1: Merteuil está en el papel de Valmont, lo olvida y dice su nombre.*

MERTEUIL: (. . .) usted puede salvar o condenar tres almas inmortales, Valmont.

**Pág. XI.**

*Pausa/Rompimiento 1.*

VALMONT: Creo que podría acostumbrarme a ser mujer, marquesa.

MERTEUIL: ¡Ojalá yo pudiera!

*Pausa/Rompimiento 2.*

VALMONT: ¿Qué sucede? Sigamos actuando.

MERTEUIL: ¿Estamos actuando? ¿A qué?

**Cuadro 5., Pág. XI.**

*Segundo cambio: Valmont se convierte en el monje Severino (personaje sadiano).*

*Código verbal: monólogo del vizconde.*

VALMONT: Mi querida muchachita, mi hermosa criatura. . .

**Pág. XII.**

*Distanciamiento 2: Valmont busca la aprobación de Merteuil.*

VALMONT: ¿Lo estoy haciendo bien, marquesa?

**Cuadro 6., Pág. XII.**

*Segunda fase del segundo cambio: Merteuil se convierte en Cécile-Justine (personaje sadiano).*

*Código verbal: diálogo.*

MERTEUIL: ¿Una blasfemia? ¿Y qué es lo que su mano paternal busca en mi cuerpo. . .?

VALMONT: ¿De qué padre habla? Déjeme ser su sacerdote, ¿qué mejor padre que. . .?

**Cuadro 7., Pág. XIII.**

*Pausa/Rompimiento 3.*

MERTEUIL: ¿Nos devoramos de una vez, Valmont, para acabar con el asunto antes. . .?

VALMONT: Lamento tener que decirle, marquesa, que ya he comido.

*Código verbal: diálogo grotesco.*

MERTEUIL: Es usted una puta, Valmont.

VALMONT: Espero mi castigo excelencia.

**Cuadro 8., Pág. XIII.**

*Tercer cambio: simultáneo. Valmont es la presidenta de Tourvel. Merteuil es Valmont.*

*Código verbal: diálogo/enfrentamiento. Violencia verbal.*

VALMONT: Me he puesto a sus pies, Valmont, para que no vuelva a caer en tentación.

MERTEUIL: ¿Soy éso? Se trata de un honor que me excede.

**Cuadro 9., Pág. XIV.**

*Cuarto cambio: simultáneo. Valmont y Merteuil vuelven a ser ellos mismos.*

VALMONT: Marquesa, no necesita decirme que el vino estaba envenenado.

MERTEUIL: La muerte de una puta. Por fin estamos solos, cáncer, mi amante.

### 5.3.2 Contenido en el discurso de *Cuarteto*

#### *Discurso simbólico:*

Pág. VII, VALMONT: Además, prefiero ser yo quien determine el rumbo de mis cacerías.

Referencia al libertinaje: un juego de cacería de la sociedad en el siglo XVIII.

Pág. XII, VALMONT: No tema por su inocencia. La mansión de Dios tiene muchas recámaras.

Referencia al siglo XVIII, que concebía la realización del coito en todas sus formas.

Pág. XIV, VALMONT: Entregaré mi cabeza al gas de la estufa.

Referencia a la muerte de Inge, la primera esposa de Müller.

Pág. XIV, MERTEUIL: La muerte de una puta.

Se refiere a Valmont, ya que Müller traduce el rango de libertino en una prostituta moderna.

#### *Existencialista-Nietzsche:*

Pág. V, MERTEUIL: La condena de amar sin ser Dios.

Pág. VI, MERTEUIL: Esas manos no tocan genitales sin bendición de la iglesia.

Pág. VI, MERTEUIL: ¿Acaso aspira usted a los mendrugos del matrimonio?

Pág. VII, VALMONT: ¿Qué pudo aprender en el convento, como no fuese ayunar y masturbarse piadosamente con el crucifijo?

Pág. VII, VALMONT: Al pueblo la iglesia le tapó el agujero con Dios.

Pág. VIII, MERTEUIL: Me río del sufrimiento ajeno como todo animal provisto de razón.

Pág. IX, MERTEUIL: Incluso el buen Dios necesitó un cuerpo. Si no ¿por qué convirtió a su hijo en hombre y le dio una cruz por amante?

Pág. X, MERTEUIL: No conozco la geografía del cielo, me daría miedo perderla a usted en los Campos Elíseos, que deben estar muy poblados si uno ha de creerle a la iglesia.

*Siglo XVIII-Sade:*

Pág. VI, MERTEUIL: Lo que usted llama “amor” pertenece al dominio de las criadas. ¿Cómo puede atribuirme una inclinación tan baja?

Pág. VI, MERTEUIL: Ni siquiera recuerdo las distintas curvaturas de las vergas.

Pág. VI, MERTEUIL: Podríamos llenar casas enteras, Valmont, con las estatuas de nuestros deseos putrefactos. ¡Los sueños extinguidos, por orden alfabético o alineados cronológicamente!

Pág. VIII, MERTEUIL: Así es como la mujer utiliza a los enfermos de poder que ha creado.

Pág. VIII, MERTEUIL: La virtud es una enfermedad contagiosa.

Pág. IX, MERTEUIL: La más abismal caída en el infierno se debe a la inocencia.

Pág. XI, MERTEUIL: No puedo profanar la cripta de su virtud.

Pág. XI, VALMONT: Una pérdida que sólo puede compensarse destruyendo, en el vértigo de la lujuria, la imagen de la tentación.

Pág. XII, VALMONT: Si quiere saber dónde vive Dios, confíe en el temblor de sus muslos y en la agitación de sus rodillas.

*Abyecto-Artaud:*

Pág. XIII.

MERTEUIL: Es usted una puta, Valmont.

VALMONT: Espero mi castigo, excelencia.

MERTEUIL: ¿Y mi amor por la puta no merece un castigo?

VALMONT: Soy escoria. Quiero comer su mierda.

MERTEUIL: De escoria a escoria: quiero que me escupa.

VALMONT: Quiero que me orine.

MERTEUIL: Su mierda.

VALMONT: Recemos, madame, para que no nos separe el infierno.

## Notas de capítulo 5

1. Heiner Müller, *Guerre sans bataille*, L'Arche Editeur, Paris 1996, Pág. 268.
2. Heiner Müller, *Op. Cit.*, Pág. 268.
3. Heiner Müller, *Ibidem*, Pág. 268.
4. Eric Bentley, *La vida del drama*, Editorial Paidós, México 1987, Pág. 228.
5. Carl Weber, *Hamlet Machine and other texts for the stage*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York 1984, Pág. 104.
6. Carl Weber, *Op. Cit.*, Pág. 104.
7. Ana García Bergua, *Bitácora Teatral Cuarteto de Heiner Müller*, INBA, México 1997, Pág. 37.
8. Ana García Bergua, *Op. Cit.*, Pág. 59.
9. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 29.
10. E. M. Cioran, *Breviario de podredumbre*, Taurus, Buenos Aires 1991, Pág. 31.
11. Kurt Spang, *Teorías del drama*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona 1991, Pág. 208.
12. Carl Weber, *Ibidem*, Pág. 104.
13. Carl Weber, *Ibidem*, Pág. 104.
14. Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books Inc. Ottawa 1991, Pág. 42.
15. Heiner Müller, *Ibidem*, Pág. 268.
16. Eric Bentley, *Op. Cit.*, Pág. 226.
17. Eric Bentley, *Ibidem*, Pág. 220.
18. Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, Col. Escenología, México 1993, Pág. 191.
19. Virgilio Ariel Rivera, *Op. Cit.*, Pág. 205.
20. Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, Col. Escenología, México 1994, Pág. 117.
21. Kurt Spang, *Op. Cit.*, Pág. 170.
22. Kurt Spang, *Ibidem*, Pág. 285.
23. Roger Vailland, *Laclós: Teoría del libertino*, Editorial Anagrama, Barcelona 1969, Pág. 112.
24. Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona 1979, Pág. 23.
25. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 110.
26. E. M. Cioran, *Op. Cit.*, Pág. 107.

## Capítulo 6 La puesta en escena de la obra *Cuarteto* por Ludwik Margules

### 6.1 Espacio textual

En *Cuarteto*, Heiner Müller rompió el lindero entre lo metafórico y lo literal al materializar una estética de violencia emotiva, que conforma una determinante sensibilidad artística moderna. Así la palabra constituye un evento, mientras el cuerpo es el lenguaje.

Antonin Artaud plantea en *El teatro y su doble* que la violencia tiene una función pedagógica. Los recursos de Müller son el poder aristócrata y la sensualización que mediante una estética desgarradora superan los límites de la conciencia humana.

La crítica se enfoca en el racionalismo, la virtud y la moral.

En *Cuarteto* los personajes están atrapados: su obstinación por no renunciar al dominio del otro representa una crisis existencial capaz de destruirlos. Su aniquilación exhibe la esclavitud de los cuerpos como una razón sin sentido.

La bestialización del hombre y la desesperanza de la mujer son únicamente el siguiente paso evolutivo de la raza humana: la inhumanización.

El discurso de *Cuarteto* representa un gran desafío para el director y los actores. La inversión de roles, los abruptos cambios de registro dramático y la violencia verbal y corporal que se llevan a cabo en escena confunden al espectador. Sin embargo, hay quien acepta el reto de Heiner Müller.

Así, el primer encuentro entre *Cuarteto* de Heiner Müller y Ludwik Margules fue en 1990.

A partir de esa lectura inicial, la obra “se convirtió en un material de desafío artístico”<sup>1</sup>.

Como director, Margules sintió que la inquietud de llevar a cabo la puesta en escena era ineludible. Sin embargo, este impulso fue sofocado cuando a la caída del muro de Berlín se reveló que Müller había sido informante de la Stasi, policía secreta de la RDA.



Para Margules, emigrado en México a causa de un régimen totalitario, esa información representaba un problema moral, pero “no me importó su parte mundana. Me interesó el Müller artista”<sup>2</sup>. La gran incógnita de *Cuarteto* fue cómo realizar la puesta en escena pues “me encontré con una dramaturgia desusual, en donde predomina el monólogo, con la casi simultánea supresión del diálogo; donde la curva de ascensión dramática aristotélica casi no existe”<sup>3</sup>.

*Cuarteto* era un material con un profundo conflicto interno que representaba un reto artístico y teatral para Margules, quien al emprender la puesta en escena “quería explorar en forma más radical la reducción del lenguaje teatral a su esencia mediante el máximo ahorro de medios de expresión escénicos, y quise hacer una puesta privada de todo oropel ornamental”<sup>4</sup>.

La esencia de esta idea se plantearía en la concepción general, en la organización del espacio y en el tipo de actuación, para que ya en el montaje fuera tangible.

Al término de la temporada de representaciones, Margules manifestó que lo que más le impactó del montaje fue llegar a la reflexión sobre la condición trágica del hombre y que ésta lo empujaba a desarrollar mucho más la idea del teatro de la esencia para así conseguir una narración más eficaz. Con la puesta en escena de *Cuarteto*, Ludwik Margules comenzó el ciclo de “la esencialidad teatral conquistada”.

En su siguiente montaje, *Los Justos* de Albert Camus, trabajaría con algunos conceptos que fueron concebidos durante el proceso de *Cuarteto*.

### 6.1.1 El texto dramático

“Todas las obras de Heiner Müller son construcciones verbales, casi sin indicaciones, ni pausas, las pausas van de acuerdo con la lógica del texto y los cambios de tema”<sup>5</sup>.

Como ya se mencionó, la dramaturgia de Müller se caracteriza por contar únicamente con las indicaciones necesarias; no añade ningún elemento sugerente respecto a la puesta en escena.

Ante la ausencia de acotaciones con carga emocional, el director o los actores pueden suponer que los personajes de Müller carecen por completo de emociones. No obstante, el sentir de Müller se traduce en sus personajes de manera desgarrada; es decir, la emocionalidad es llevada a los extremos.

En consecuencia, si el género de los extremos es la farsa, en ese campo debe ubicarse *Cuarteto*.

Con sólo dos personajes, Müller representa “una galería completa de especímenes humanos”<sup>6</sup> que poseen una crueldad capaz de mostrar el verdadero sentido de la dominación. Margules define este texto como nietzscheano-sadiano, con visos de Bertolt Brecht y Jean Genet.

Eric Bentley plantea en *La vida del drama* que el teatro de la farsa es el teatro del cuerpo humano y, como tal, muestra la tosquedad del hombre de la forma más abyecta.

Müller escribió *Cuarteto* a principios de la década de 1980; por eso la agresión anticlerical del discurso era tan enérgica. Margules consideró este hecho como una falla dentro del drama.

Lo mismo sucedió con la exaltada defensa de la mujer: era tan formal que Margules sólo podría enfocarla escénicamente por medio de la comicidad, pues “Müller es mortalmente serio ahí donde no debe serlo”<sup>7</sup>. Así, esa fracción del texto se contempló a través de un prisma humorístico, aunque para Margules fue muy difícil encontrar el sentido del humor porque la obra se ubica dentro de un marco general de seducción. Al hacer uso de lo chusco se corría el riesgo

de que el duelo entre los personajes perdiera su finalidad. Para Margules era vital mostrar que el libertinaje, ya sea en el siglo XVIII o en el XX, sigue siendo un juego.

### 6.1.2 Los personajes

La siguiente descripción de personajes corresponde al planteamiento que realizó Ludwik Margules en la *Bitácora Teatral* de Ana García Bergua enfocada en *Cuarteto de Heiner Müller*.

En *Cuarteto* el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil realizan una exploración por las ataduras sentimentales y la corrupción de la carne. Su prisión el búnker, los empuja a luchar contra el sometimiento utilizando la trasgresión como un espejo que refleja el límite de su propio cuerpo; por esa razón “los acuerdos, los ritos entre ellos, son una guerra de conquista, con empates y victorias momentáneas. Finalmente encuentran en la muerte su derrota común”<sup>8</sup>.

En el texto, Müller transmite una visión del mundo al conducir la seducción de manera progresiva hacia un ritual que implica la suplantación del otro, para luego convertirse en una representación de teatro dentro del teatro.

En *Cuarteto*, “la seducción implica quitarle voluntad al otro, utilizarlo”<sup>9</sup>.

Aunque en dicho enfrentamiento ambas voluntades están en igualdad de fuerzas, el objetivo de los personajes va *in crescendo*: seducir, conquistar y aniquilar. La función principal de su libertinaje es poseer hasta el crimen: Merteuil envenena a Valmont, quien al no poder asesinarla realiza un acto de autoinmolación.

En *Cuarteto* los personajes “casi no se arrepienten de nada, son máquinas de lógica, rara vez sienten emociones. Con ellos el que se emociona, pierde”<sup>10</sup>. Creen tanto en su verdad que han dejado tras de sí un rastro de cadáveres, al guiarse por la indiferencia afectiva. Cuando llevan a cabo la trasgresión y se suplantán el uno al otro, descubren que su manera de sentir es otra:

Merteuil siente de manera masculina; Valmont, de manera femenina.

Müller pone en jaque a los personajes al enfrentarlos a su esencia, matizada por una forma de complacencia a la vez violenta e indirecta, pero muy intelectual.

Ambos conocen el comportamiento humano y por eso desean dominar sus pasiones en forma racional, pues ninguno va a aceptar que sin el otro está perdido. Su actitud es competitiva.

El mayor desafío es llevar hasta sus últimas consecuencias un cruel juego de suplantación, cuyo único objetivo es observar el comportamiento humano frente a su inminente destrucción por medio de una trasgresión erótica. Ante la tentativa de perder su reflejo “ellos responden agrediéndose entre sí, hasta ofrendar su vida y llegar a la conciencia de que no hay salvación”<sup>11</sup>.

Por medio del juego de la suplantación, los personajes en *Cuarteto* viven y mueren en tercera persona. El delirio es su último recurso, ya que en ellos funciona la sabiduría de la demencia.

Este mundo que les ha quitado todo los empuja a hacer una elección que se relaciona con la destrucción de su espejo, pues ambos encontraron en el otro “lo que han buscado vanamente en sí mismos”<sup>12</sup>. Cuando Merteuil decide asesinar a Valmont, no entra en contradicción; ella no pierde su reflejo, pues un nuevo compañero le exige toda su atención: el cáncer.

Este evento hace de Valmont un cobarde que prefiere sacrificarse pero “el acto de matarse, ¿no parte de una fórmula radical de salvación? Y la nada, ¿no vale tanto como la eternidad?”<sup>13</sup>. Lo más terrible que hará Valmont será decidir sobre sí mismo por encima de Merteuil, pues al saber lo que se siente ser como ella se permitirá romper su reflejo. Así confirma que es mucho más profundo que el resto de los hombres, “ya que está indeciblemente separado de todos, él empieza donde los otros terminan”<sup>14</sup>. Valmont suprime todos los instantes; nadie podrá impedir su autoabolição, pues su elección implica dejar de alimentarse de la agonía de la marquesa para alimentarse de la suya, por primera y última vez.

En esta guerra a muerte “el triunfo o fracaso de una de las fuerzas, es lo que va a permitir el desenlace de la acción”<sup>15</sup>.

Así, *Cuarteto* plantea el recorrido del hombre y la mujer hacia su destrucción.

## 6.2 Espacio teatral

El espacio para la puesta en escena de *Cuarteto* fue el Foro Teatro Contemporáneo: “en lo primero que pensé, teniendo un espacio tan pequeño, fue en una pasarela con público por ambos lados; una muy estrecha intimidad y gran intensidad emocional debido a la cercanía”<sup>16</sup>.

Margules partió de “la idea genética de teatralidad: multiplicar la teatralidad de lo teatral”<sup>17</sup>. En la *caja de ficción\** se jugaba con la teatralidad. La realidad y la ficción estaban separadas, aunque el público vería una jaula de zoológico.

El objetivo de Margules era encontrar la retórica del texto y eliminar la actuación en  $\frac{3}{4}$ , pues buscaba lograr efectivamente una intensidad emocional en escena.

La concepción del espacio dramático-teatral se crea a partir de una determinada ideología del director o, como en este caso, de una necesidad espacial.

En el plano de la semantización del espacio, el foro donde se realizaría el montaje sufriría cambios para ubicarlo en una neutralidad. Era necesario “un ocultamiento de la temporalidad, y de la historicidad del espacio”<sup>18</sup>, anulando cualquier elemento que sugiriera marcas históricas.

La acotación de tiempo, un búnker después de la tercera guerra mundial, determinaba para Margules que la radiación y el cáncer de Merteuil eran los condicionantes de las acciones escénicas. Al eliminar el salón francés y ubicar el espacio escénico directamente en el búnker, se utilizó el distanciamiento escénico que “se refiere a la posibilidad de vituperar una situación contemporánea a la creación o representación del drama, ubicándola en una época más o menos remota, tanto en el futuro como en el pasado”<sup>19</sup>.

A partir de esta adaptación se crearía un espacio nuevo.

---

\**Caja de ficción* es un concepto que Margules utiliza para referirse al escenario.

### **6.2.1 Planteamiento y creación del espacio escénico**

En *Cuarteto* sólo existen dos acotaciones, una de espacio y otra de tiempo. Al prescindir de la primera, Margules ubicó la obra directamente en el búnker para entonces emprender una dramaturgia escénica del espacio y de la emoción humana, que estaría totalmente enfocada en la noción de *después de la tercera guerra mundial*.

#### **Escenario**

El concepto se desarrolló como una caja de seguridad de acero; en otras palabras, como una caja de 1.40 por 6 metros empotrada en el fondo del foro. Esta *caja de ficción* representaría el búnker y sería desmontable. Entre el proscenio y la primera fila de butacas habría una zona hueca que creaba vacío entre el público y la escena; esta zona también es conocida como *tierra de nadie*.

#### **Iluminación**

Margules quería indicar el transcurso del tiempo a través de cambios en la iluminación. Al principio habría una luz cálida de vela o de candelabro con velas amarillentas-rojizas, para después pasar a luz de neón y terminar con una pequeña lámpara minera casi en la oscuridad.

Se hicieron fallidos experimentos con luz carbide -luz minera- mientras la luz rojiza tenía un efecto superfluo. Así, se descartaron ambas. Se quedaría el neón con un solo cambio.

#### **Escenografía**

La propuesta era una mesa rococó y dos sillas estilo Luis XV. En el montaje se utilizaron dos sillas giratorias de metal cromado, una mesa pequeña de enfermería, una botella de vino y un par de copas.

#### **Vestuario**

Evitando el documentalismo histórico, se propuso el siguiente vestuario de los personajes.

Valmont usaría una camisa blanca muy varonil sin cuello, pantalones y botas de montar, para resaltar la esencia de la masculinidad. El diseño base de la faja es el corsé Casanova que insinúa una terrible contención. Todo en tonos grises.

Margules consideró también la posibilidad de usar un corsé ortopédico para representar un cuerpo denigrado con la espalda rota. El abrigo se eliminó por su falta de funcionalidad.

Merteuil usaría un vestido recto en la parte alta y con mucha amplitud en la parte baja, para plasmar una silueta severa, casi monjil. El cuello sería redondo, evitando el escote. Las mangas serían largas, apenas entalladas a los brazos. El corsé es del mismo color que el vestido, gris oscuro. Los zapatos con agujetas hacen referencia al calzado del siglo XVIII.

Ambos usarían el cabello muy corto, fundamentando así el concepto del espejo de Genet.



### 6.3 Espacio creativo

Antonin Artaud plantea en el *Primer manifiesto del teatro de la crueldad* que sin un elemento de crueldad que aliente todo espectáculo, el teatro no es viable.

Margules al considerarse enemigo del ornamento escénico y verbal, recurrió a la pulcritud en la construcción de personajes. Así los ensayos tendrían la más estricta economía de medios, para volver a llevar a cabo un proceso creativo provechoso.

En cada ensayo Margules proponía una idea a desarrollar por los actores. Cada una formaba parte de la columna vertebral conceptual y creativa de *Cuarteto*.

El tema sería la agresividad planteada con acciones violentas en escena, y se manejarían dos tipos de violencia: implícita -texto- y explícita -acción-.

Se utilizaría la suplantación para encarnar a Justine y Severino, los personajes implícitos.

La violencia del sexo, el placer de la muerte y los orgasmos suicidas serían parte del juego escénico que tendría como consecuencia un sacrificio ritual. Así habría dos tipos de muerte, la física -Valmont- y la simbólica -Merteuil-. Ellos serían al mismo tiempo víctima y ejecutor. Por último, la puesta en escena sería minimalista.

Paulatinamente, aquellas primeras vagas ideas se volvieron tangibles.

El espacio escénico había sido definido, el búnker era desmontable y el vestuario ya estaba en proceso de realización. Únicamente faltaba dar a los actores las herramientas para construir su personaje. Para Margules era importante estudiar el concepto de cada frase, así que la actividad principal sería sobre todo leer.

### 6.3.1 Las fuentes literarias

Para Margules, *Cuarteto* es una obra de conceptos e imágenes terriblemente complejas que es necesario fundamentar de manera sólida. Así propuso invertir un mes y medio para realizar un estudio profundo de la obra, que serviría para la construcción de los personajes.

El antecedente directo de *Cuarteto* es *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos, en esta novela es de vital importancia la carta número 81, que funciona como análisis y biografía libertina de la marquesa. Dicha carta es la clave para entender el comportamiento de ésta; mientras, la carta número 125 refleja el libre albedrío de Valmont.

Las obras *El erotismo* de Georges Bataille y *De la seducción* de Jean Baudrillard son la clave de la trasgresión y el libertinaje como eje de una ideología. *Justine*, del marqués de Sade, es imprescindible por el manejo de la perversión y las ideas de anticlericalismo.

William Shakespeare también fue de utilidad, ya que la escena de la conquista de Lady Anne en *Ricardo III* constituye la base para sustentar la acción en el primer cambio de Merteuil.

Margules plantea que a Müller le interesa la miseria humana de la que habla Shakespeare en su obra, pues si “Shakespeare es escéptico con respecto al género humano; Müller lo multiplica cambiando los sexos”<sup>20</sup>.

Jean Genet aparece en el discurso de *Cuarteto*. Así, Margules plasmó los conceptos de teatro dentro del teatro y violencia erótica en escena por medio de la otredad y la suplantación.

#### Ejemplo:

VALMONT: ¿Cuándo fue la última vez que se vio en un espejo, amiga del alma? (Pág.VII).

VALMONT: ¿Qué dice su espejo? Es el otro el que siempre nos mira desde ahí. Es a él al que buscamos lejos de nosotros, al explorar cuerpos extraños. (Pág.VII).

MERTEUIL: Mis espejos sudan su sangre. (Pág.VIII).

MERTEUIL: He colocado espejos para que pueda morir en plural. (Pág. XIII).

### 6.3.2 Los actores

Al realizar la traducción de *Cuarteto*, Juan Villoro detonó imágenes y frases que sugerían sutileza o brutalidad y se convirtieron en un permanente estímulo para el director y los actores: Laura Almela y Álvaro Guerrero.

En *Cuarteto* se manejan extremos y era importante que los actores cedieran un poco para marcar la transición de máxima delicadeza a intensa vulgaridad, pues sólo a partir de la ruptura de los límites de los actores era posible que los personajes Merteuil y Valmont realizaran un viaje hacia la exploración sexual, usando la trasgresión para llegar a la suplantación.

“Encontré una sensibilidad sin par; en dos formidables actores que se pusieron en la misma latitud de percepción de la tarea escénica”<sup>21</sup>. El gran paso que ambos actores tenían que dar, Laura convertirse en hombre y Álvaro hacerlo en mujer, implicaba un proceso de ruptura de bloqueos y la abolición de sus corazas sexuales.

El punto de referencia para llevar a cabo ese proceso con éxito era evitar a toda costa caer en el histrionismo de convertirse en *Madame Butterfly*.

Era imprescindible que los actores rechazaran el histrionismo, pues usarlo los hubiera llevado directamente al travestismo, cuando el objetivo era la suplantación.

La idea de suplantación estaba subordinada a la idea genetiana de reflejo dentro del reflejo; es decir, teatro dentro del teatro. Y esta idea buscaba la exploración de los límites humanos.

Se procuró evitar la actuación en  $\frac{3}{4}$  para así manejar las distintas intensidades de la emoción y en ese proceso encontrar la retórica de la puesta.

Los actores no iban a interpretar ni a representar, sino a plasmar imágenes en escena. Por eso Laura y Álvaro se desafiaron a sí mismos desde la primera lectura y hasta el cierre de la temporada buscando trascender sus propios límites.

En *Cuarteto* el lenguaje pierde su finalidad. Aquí las palabras son signo de virilidad, vitalidad y arrogancia; por ello, los actores hablan en staccato, golpeando con sus palabras al otro.

Son agresivos y esa violencia representa sus emociones.

Valmont y Merteuil establecen una lucha de poder que los actores representan por medio de la suplantación, que los agrede con la única finalidad escénica de evidenciar una cultura violenta, misma que en un momento dado padeció Müller.

A continuación se presenta la transición escénica de los cambios que llevaron a cabo los actores.

**Cuadro 3. Primer cambio.** Merteuil suplanta a Valmont.

MERTEUIL: Madame Tourvel. Pongo mi corazón a sus pies. No se asuste, amada mía.

**Laura Almela.** En los primeros cuadros anuló todo rasgo de feminidad, mantuvo una postura rígida y su voz era gruesa. En este cuadro su actuación es farsica, sus movimientos corporales son más sueltos, maneja el Gestus y cambia su tono de voz. Sus parlamentos son acentuados; su postura física tiende hacia la reverencia.

**Cuadro 4. Segunda fase del primer cambio.** Valmont suplanta a la presidenta de Tourvel.

VALMONT: Lo pensaré, querido Valmont. Me conmueve que esté tan preocupado por el bien de mi alma. No perderé la oportunidad de informarle a mi marido que el cielo lo ha nombrado. . .

**Álvaro Guerrero.** Actuó desenfadadamente en los primeros cuadros. En este cuadro, sin caer en el travestismo recreó la delicadeza de una mujer. Sus movimientos son lentos, su tono de voz se suaviza y su Gestus expresa muchas más emociones que en los primeros cuadros.

**Cuadro 5. Segundo cambio.** Valmont se convierte en el monje Severino.

VALMONT: ¿Qué mejor padre que el sacerdote que abre las puertas del paraíso a las criaturas de Dios? La llave está en mi inano, la brújula, la herramienta celeste, la espada de fuego.

**Álvaro Guerrero.** Jalonea, somete, manipula, empuja y maltrata a Laura en escena por medio de tres posiciones sexuales. Ella grita en cada cambio de posición.

**Cuadro 6.** *Segunda fase del segundo cambio.* Merteuil se convierte en Cécile-Justine.

MERTEUIL: Es usted muy atento, señor mío. Me siento en deuda con usted por haberme enseñado tan imperiosamente donde vive Dios.

**Laura Almela.** Este cuadro es el único donde los actores se tocan. Ella se somete en silencio a la brusquedad escénica de Álvaro. Su tono de voz es el de una niña y se comporta tímidamente.

En *Cuarteto* predomina la violencia del gesto.

Es así como los actores se convierten en asesinos de sus propios personajes, quienes tienen prohibido sentir pues cuando lo hacen matan algo de sí mismos.

Por medio de una estética de la violencia, relacionada con el teatro abyecto, llevan hasta sus últimas consecuencias la inmolación cotidiana que implica enfrentar la violencia contra el individuo, lo sagrado y la ideología.

Los actores se involucraron en un proceso fragmentario que exigía la disección de la figura humana, así como el sacrificio del hombre y de la mujer. Esto los ubicaba en una realidad enmascarada entre lo sacro y lo maldito para entonces representar sin miedo, ni esperanza, personajes mutilados emocional y físicamente.

En *Cuarteto* el sexo es una forma de dominación cruel y agresiva.

Así los actores conectan el erotismo con la violencia y sus pasiones son violentas, conduciéndolos a la muerte. Esto los empuja a relacionarse enfermizamente.

Transitar por esas emociones cansaba mucho a los actores, más que nada debido a la no-acción, como se verá en el siguiente apartado.

### 6.3.3 Los ensayos

Los ensayos comenzaron el 17 de enero de 1996, y el estreno sería tentativamente el 15 de abril.

El trabajo consistió en hurgar hasta lo imposible el interior de los actores, ponerlos en estado de diálogo con su propia sensibilidad y desnudarlos de todo vestigio de histrionismo para luego plantar ideas que debían desarrollar. Margules tenía una idea muy clara acerca de lo que quería que se trabajara, y comunicaba esta idea en términos situacionales a los actores.

Se procuró evitar la ornamentación de las acciones para no caer en el histrionismo; era muy importante anularlo y crear estados de ánimo, acciones y situaciones, lo cual funcionaba por medio de una retroalimentación positiva en la que el director sugería y los actores retomaban la idea para convertirla en acción o en no-acción.

En la no-acción externa se presentan situaciones estáticas radicales; es una energía a punto de la ebullición que se debe controlar y llevar a una elevada escala sensorial. Ante la ausencia de acción externa, se contrapone una activa acción interna que sacude las emociones del actor.

Debido a la falta de indicación alguna para el director -sólo de tiempo y espacio-, era probable caer en el invento exuberante y en una saturación de imágenes. Lo más interesante y difícil de lograr fue la creación de energía para sostener la no-acción.

La comunicación entre el director y los actores se entabló en la etapa de estudio, durante la cual leyeron a Bataille, Laclos y Sade.

Una vez inmersos en ensayos de situación, la comunicación se llevó a cabo con la menor cantidad de palabras; los actores tenían muy claros sus objetivos y podían leer las intenciones del director. Así, después de cada una de las propuestas de situaciones o acciones sugeridas, los actores las llevaban a cabo limpiamente.

### 6.3.4 El montaje

La puesta en escena de *Cuarteto* de Ludwik Margules se relaciona con el primer manifiesto de *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, que está presente en el texto dramático de Müller como una influencia creativa. Artaud es el puente entre montaje y texto dramático.

Los engranes del montaje son el arte y la violencia. Margules plantea un arte destructivo.

En tiempos de guerra, la represión y la muerte son directas. En un mundo violento, ¿cuál es la opción de la libertad? La respuesta sólo puede estar en el arte.

Aquí la guerra es un espectáculo mientras la estética de la violencia es filtrada por una luz neón que enmascara la realidad; en el futuro no hay miedo ni esperanza y se lleva a cabo la disección de la figura humana: el sacrificio del hombre.

Müller plantea lo anterior en *Cuarteto*. Margules lo representa con una sublimación escénica: el teatro abyecto, cuya esencia es la violencia que se sugiere desde el primer trazo escénico: el monólogo de la marquesa transcurre mientras ella se masturba frente a la pared.

La violencia no es propiedad de ninguna corriente literaria o pictórica, ni de una visión partidaria o ideológica. No sólo concierne a la creación, sino al creador mismo.

En este mundo la sexualidad se construye por medio de imágenes y sentimientos de violencia que tienen por consecuencia la muerte, aún cuando sea un orgasmo -otra forma de morir-; así el vizconde Valmont y la marquesa de Merteuil manifiestan una atracción por el sadismo, que refleja cómo la sociedad de la *Tercera Guerra Mundial* es incapaz de reaccionar ante las escenas más abominables, cuya comprensión ofrece una resistencia subjetiva.

Para Valmont y Merteuil la violencia es tan sólo una emoción sin importancia; eso les da una noción de poder y al mismo tiempo una dimensión humana: su discurso representa la virilidad de la agresión, la vitalidad del terror y la arrogancia de la cultura del mundo que los creó.

Así, Margules plantea que el erotismo en exceso está directamente conectado con la violencia. La fuerza de la sexualidad desafía las leyes, trasgrede los códigos y el orden de las cosas.

En *Cuarteto*, la violencia es el camino para defender la dignidad e invita al espectador a ser testigo de un crimen: Merteuil termina por resolver el conflicto con la muerte de Valmont, aún cuando sigue enamorada de él.

El público opuso cierta resistencia ante las imágenes violentas. Sin embargo, acostumbrado a ver escenas incluso más terribles de imposición de la fuerza de unos seres humanos sobre otros, un ejemplo es la guerra, llegó hasta el final de la obra.

Para Laura Almela y Álvaro Guerrero, el proceso fragmentario tuvo como resultado un cuerpo despedazado que se desplazaba por el escenario. Merteuil y Valmont están mutilados. Viven en medio del Holocausto, donde los orgasmos son prohibidos y la inmólación es cotidiana. La violencia de sus gestos los arrastra a un arte destructivo, territorio donde la belleza de la destrucción se celebra con una copa de vino.

La obra *Cuarteto* se estrenó el 2 de mayo de 1996 en El Foro Teatro Contemporáneo bajo el patrocinio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de las Bellas Artes y el Instituto Goethe, con el siguiente reparto:

Marquesa de Merteuil: Laura Almela

Vizconde de Valmont: Álvaro Guerrero

Traducción: Juan Villoro

Dirección: Ludwik Margules

Escenografía, iluminación y vestuario: Mónica Raya

Producción ejecutiva: Dora García

Asistente de dirección: Rubén Ortiz

Producción : Compañía Nacional de Teatro



## Notas del capítulo 6

1. Ana García Bergua *Bitácora Teatral Cuarteto de Heiner Müller*, INBA, México 1997, Pág. 18.
2. Ana García Bergua, *Op. Cit.*, Pág. 17.
3. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 17.
4. Ana García Bergua *Bitácora Teatral*, *Ibidem*, Pág. 18.
5. Ana García Bergua *Bitácora Teatral*, *Ibidem*, Pág. 27.
6. Eric Bentley, *La vida del drama*, Editorial Paidós, México 1987, Pág. 234.
7. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 20.
8. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 32.
9. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 32.
10. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 29.
11. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 35.
12. E. M. Cioran, *Breviario de podredumbre*, Taurus, Buenos Aires 1991, Pág. 104.
13. E. M. Cioran, *Op. Cit.*, Pág. 55.
14. E. M. Cioran, *Ibidem*, Pág. 169.
15. Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books Inc. Ottawa 1991, Pág. 35.
16. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 30.
17. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 30.
18. Kurt Spang, *Teorías del drama*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona 1991, Pág. 216.
19. Kurt Spang, *Op. Cit.*, Pág. 219.
20. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 65.
21. Ana García Bergua, *Ibidem*, Pág. 18.

## Conclusiones

Hace dos años cuando comencé esta tesis creía que una puesta en escena era una acción meramente práctica; sin embargo, con el transcurso del tiempo me percaté de que para consolidar la escenificación era necesaria una infraestructura cognoscitiva.

Así llegué a estos conocimientos útiles antes de la escenificación de *Cuarteto*, que funcionan como una guía para el proceso creativo.

El contexto histórico sirve para ubicar la época en que vivió el autor.

Es la columna vertebral del tema, pues como una raíz de conocimiento se ramifica para desembocar en otros elementos de importancia semejante. Mediante un recorrido por la historia, se pueden identificar los sucesos que más consternaron al autor, ya sea a nivel personal o creativo. Por ejemplo, Heiner Müller fue profundamente afectado por el nazismo.

La biografía se relaciona con el punto anterior, pero abunda un poco más en la vida del autor, al tiempo que expone el ámbito creativo como es el quehacer teatral: obras dramáticas, puestas en escena y temas eje.

Los antecedentes del texto determinan el origen de la obra dramática. Así en *Cuarteto* es necesario remontarse a la Francia del siglo XVIII para indagar histórica y literariamente aquello que inspiró a Heiner Müller para escribir dicha obra.

Las corrientes filosóficas o teatrales revelan información acerca del contenido de la obra.

Detrás de cada dramaturgo hay un filósofo, así Nietzsche respalda a Müller en cuanto al discurso de los personajes de *Cuarteto*, cuya plataforma ideológica es el existencialismo.

Mientras que en las corrientes teatrales se identifican aquellas expresiones artísticas que influenciaron al dramaturgo en cuanto a perspectiva escénica, estilo de montaje y dramaturgia.

El análisis del texto profundiza aún más en las entrañas del texto dramático. Se deben ubicar por ejemplo, el género, el tono, el código verbal, la anécdota y el contenido del discurso, pues cada elemento tiene mucho que decir y toda esa información sirve para llevar a cabo un montaje.

La puesta en escena se conforma por tres espacios: textual, teatral y creativo. Que en gran parte son responsabilidad del director de escena, pues su visión de la obra dramática se sublima en su escenificación.

Ahora que lo sé, quizá pueda realizar una mejor puesta en escena de *Cuarteto*.

Es importante puntualizar que llevar a cabo una puesta en escena no es tarea fácil, sino se realiza con orden y disciplina.

La importancia de las herramientas intelectuales radica en que su consecuencia directa es un proceso creativo que culmina en escena.

Con *Cuarteto*, Heiner Müller trasgrede el modelo clásico del texto dramático, en estructura y contenido. En este teatro todo es excepcional.

Así como en obras de Shakespeare el escenario se trastoca de crueldad al derramarse la sangre, en el teatro de Heiner Müller la realidad y la vida representan la furia, la impotencia y el dolor de los cuales nacen monstruos que en escena nos gritan que evitemos a toda costa ser como ellos.

El desafío escénico es plural; algunos lo aceptan, como Ludwik Margules.

La dramaturgia de Müller es tan objetivamente anárquica que carece de manual de uso, pero su contenido refleja tanto del ser humano que no es necesario aprender a descifrar su esencia.

En *Cuarteto*, por medio de una visión terrorífica y pesadillesca del futuro, Ludwik Margules presenta la última discusión de un par de espectros que envenenados por un dolor intolerable, jamás y de ninguna manera encontrarán la paz, o el refugio y mucho menos la esperanza.

La obra *Cuarteto* aparenta ser incoherente. Al principio gira sin ir a ninguna parte mientras los personajes, Valmont y Merteuil, gritan desgarradamente su dolor e incluso hablan solos.

Los personajes se comunican entre sí por medio de un monólogo entrecruzado cargado de reflexión y crítica que es preciso escuchar más de una vez para comprender. Los otros personajes pueden confundir al espectador o al lector; más aún cuando hacen un intercambio de máscaras, emociones y sexo.

En este paisaje turbulento, el diálogo los guía hacia su inminente destrucción. Al suplantarse, reconocen que ya no quieren reflejarse en el otro, sino ser él o ella.

Más allá de la simple acción de seducir, y aparentemente sin conexión entre sí, sus discursos deconstruyen. Valmont y Merteuil se atreven a resignificar el amor para convertirlo en asesino; incluso en suicida para no quedarse solos en el vacío de su eternidad.

Aquí no existen las acotaciones de acción; tan sólo las palabras que apenas describen vagamente la encrucijada existencial de ambos personajes. Esta indiferencia técnica puede considerarse como una propuesta escénica de Margules o como una insolencia creativa de Müller.

La desesperanza en una palabra con referencias universales que rompe el tiempo y el espacio. Ya sea en el texto o en el montaje de *Cuarteto*, su presencia es imponente y brutal pues no se concreta en una época determinada. No es posible ubicarla en 1980, cuando la obra fue escrita, ni en 1996 cuando fue dirigida: es totalmente atemporal. Sin duda, en diez años será un clásico.

De la mano de Heiner Müller, Ludwik Margules convierte a la muerte en un suceso colectivo, en el que dos simplemente no bastan para todo aquello que aparentemente son suficientes.

Y esto no es más que la esencia de *Cuarteto*.

## Bibliografía

- Alatorre Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, Col. Escenología, Editorial Gaceta, México 1994, 127 p.
- Álvarez Alfredo, *Sade y sadismo*, Editorial Grijalbo, México 1975, 160 p.
- Andreas Salomé Lou, *Nietzsche*, Casa Juan Pablos, México 2000, 167 p.
- Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Hermes, México 1987, 164 p.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, Grupo Editorial Tomo, México 2002, 139 p.
- Bataille Georges, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid 1971, 248 p.
- \_\_\_\_\_, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona 1979, 378 p.
- Baudrillard Jean, *De la seducción*, Editorial Cátedra, Madrid 1998, 170 p.
- Benjamin Walter, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid 1999, 153 p.
- Bentley Eric, *La vida del drama*, Editorial Paidós, México 1987, 326 p.
- Blanchot Paul, *Historia de la dirección teatral*, Fabril Editora, Buenos Aires 1960, 166 p.
- Bloch Iwan, *Sade y su tiempo*, Juan Pablos Editor, México 1971, 221 p.
- Borgalló Juan, *Identidad y alteridad*, Ediciones Alfar, Sevilla 1994, 310 p.
- Brau Jean-Louis, *Biografía de Antonin Artaud*, Anagrama, Barcelona 1972, 203 p.
- Castilla del Pino Carlos, *Introducción al masoquismo*, Alianza Editorial, Madrid 1973, 205 p.
- Castri Massimo, *Por un teatro político: Piscator, Brecht & Artaud*, Akal Editor, Madrid 1978, 258 p.
- Cioran E. M., *Breviario de podredumbre*, Taurus, Buenos Aires 1991, 197 p.
- Coló Medina Eduardo, *Berlín, símbolo de libertad*, Editorial Jus, México 1963, 234 p.
- De Toro Fernando, *Semiótica del teatro*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1987, 239 p.
- Derrida Jacques, *El pensamiento de Antonin Artaud*, Ediciones Calden, Buenos Aires 1975, 128 p.
- Díaz y Almanza Felipe, *Apuntes de clase sobre teatro moderno*, UNAM, México 2000, 40 p.
- Didier Beatrice, *Sade*, Fondo de Cultura Económica, México 1989, 287 p.
- Dumoulié Camille, *Nietzsche & Artaud, por una ética de la crueldad*, Siglo XXI, México 1996, 275 p.
- Du Plessix Gray Francine, *Marqués de Sade*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires 2000, 508 p.
- Fischer-Lichte Erika, *Semiótica del teatro*, Arco/Libros, Madrid 1999, 726 p.

- G. Cortés José Miguel, *Orden y caos*, Anagrama, Barcelona 1997, 214 p.
- G. Payne Stanley, *Fascismo*, Alianza Editorial, Madrid 1992, 265 p.
- García Bergua Ana, *Bitácora Teatral, Cuarteto de Heiner Müller*, INBA, México 1997, 152 p.
- Giddens Anthony, *La transformación de la intimidad*, Ediciones Cátedra, Madrid 1998, 183 p.
- Goldhagen Daniel Jonah, *Los verdugos voluntarios de Hitler*, Taurus, Madrid 1997
- Gómez Teodoro, *Friedrich Nietzsche*, Grupo Editorial Océano, Barcelona 2000, 191 p.
- Gorer Geoffrey, *Vida e ideal del marqués de Sade*, Editorial Pléyade, Buenos Aires 1969, 278 p.
- Hénaf Marcel, *Sade, the invention of libertine body*, University of Minnesota Press 1998, 325 p.
- Holthusen Hans Egon, *Brecht*, Seix Barral, Barcelona 1966, 189 p.
- Hormigón Juan Antonio, *Brecht y el realismo dialéctico*, Editor Alberto Corazón, Madrid 1975, 400 p.
- Ingenieros José, *La psicopatología en el arte*, Editorial Losada, Buenos Aires 1961, 168 p.
- Innes Christopher, *El teatro sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México 1992, 285 p.
- Jiménez Sergio- Ceballos Edgar, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Grupo Editorial Gaceta, Difusión Cultural UNAM., Colección Escenología, Vol. I, México 1985, 535 p.
- Jacquot Jean, *El teatro moderno: Hombres y Tendencias*, EUDEBA, Buenos Aires 1967, 380 p.
- Kelly Linda, *Las mujeres de la revolución francesa*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires 1989, 243 p.
- Laclos Choderlos de, *Las amistades peligrosas*, Seix Barral, Barcelona 1968, 406 p.
- \_\_\_\_\_, *Las amistades peligrosas*, Red Editorial Iberoamericana, México 1991, 496 p.
- Lenning Walter, *El marqués de Sade*, Plaza & Janés Editores, Barcelona 1989, 204 p.
- Mignon Paul-Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1973, 316 p.
- Modern Rodolfo E., *La literatura alemana del siglo XX*, Columba, Buenos Aires 1969, 373 p.
- Müller Heiner, *Guerre sans bataille*, L'Arche Éditeur, Paris 1996, 314 p.
- Parker R.A.C., *El siglo XX, Europa 1918- 1945*, Volumen 34, Siglo XXI Editores, México 1985
- Praz Mario, *La carne, la muerte y el diablo*, Monte Ávila Editores, Caracas 1969, 548 p.
- Reyes Palacios Felipe, *Artaud y Grotowski*, Colección Escenología, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Grupo Editorial Gaceta, México 1991, 196 p.

- Riechmann Jorge, *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*, Ediciones Vanguardia Obrera, Colección Teatro, Madrid 1990, 336 p.
- Rivera Virgilio Ariel, *La composición dramática*, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México 1993, 265 p.
- Rodríguez José Luis, *Antonin Artaud*, Barcanova, Barcelona 1981, 160 p.
- Rudé George, *Europa en el siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid 1978, 344 p.
- S. Kauffman Linda, *Malas y perversos*, Ediciones Cátedra, Madrid 2000, 253 p.
- Sade Marqués de, *Justine*, Juan Pablos Editor, México 1976, 320 p.
- Sánchez Paredes Pedro, *El marqués de Sade: Un profeta del infierno*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1974, 138 p.
- Spang Kurt, *Teoría del drama*, EUNSA, Pamplona 1991, 307 p.
- Sellin Eric, *The dramatic concepts of Antonin Artaud*, The University of Chicago Press 1968, 190 p.
- Tonelli Franco, *L'Esthétique de la cruauté*, Editions A.-G.Nizet, París 1972, 157 p.
- Thomson David, *Historia Mundial de 1914 a 1968*, FCE, México 1997, 271 p.
- Thomson Peter, *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge University Press 1994, 302 p.
- Ubersfeld Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra Universidad de Murcia, Madrid 1998, 217 p.
- Vailland Roger, *Laclós par lui-même*, Éditions du Seuil, París 1962, 192 p.
- \_\_\_\_\_, *Laclós: Teoría del libertino*, Editorial Anagrama, Barcelona 1969, 148 p.
- Villegas Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books Inc., Ottawa 1991, 152 p.
- Weber Carl, *Hamlet Machine and other texts for the stage*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York 1984, 140 p.
- Willet John, *Brecht in context*, Methuen, Gran Bretaña 1983, 274 p.

## **CUARTETO**

*Basado en Laclos,  
original de Heiner Müller*

Traducción de Juan Villoro



**PERSONAJES**

MARQUESA DE MERTEUIL  
VIZCONDE DE VALMONT

**ESPACIO Y TIEMPO**

Un salón antes de la Revolución francesa  
Un búnker después de la tercera guerra mundial

## ACTO ÚNICO

MERTEUIL: Valmont, pensé que su pasión por mí se había extinguido. ¿A que se debe esta repentina fogosidad? ¡Y con tan juvenil ímpetu! Demasiado tarde, de cualquier forma. No volverá a encender mi corazón. Ni una sola vez más. Nunca. Se lo digo, no sin lamentarlo, Valmont. Como quiera que sea hubo minutos, quizá debería decir instantes (un minuto es una eternidad) en los que fui feliz en su compañía. Habló por mí, Valmont. ¿Qué sé yo de sus sentimientos? Tal vez si debería hablar de minutos en los que pude usarlo (usted tenía esa cualidad que se adaptaba a mi psicología), en los que pude usarlo para sentir algo que pudiese recordar como una sensación de dicha. Usted no ha olvidado cómo funciona esta máquina. No, no retire su mano. No es que sienta algo por usted. Es mi piel la que recuerda. O tal vez a ella, me refiero a mi piel, Valmont, le tiene sin cuidado a qué animal está fijada como instrumento del placer, le da igual ser una mano o una garra. Cuando cierro los ojos, Valmont, usted es hermoso. O jorobado, si me da la gana. El privilegio de los ciegos. Ellos tienen el mejor destino amoroso. Se ahorran la comedia de las circunstancias: ven lo que quieren. Lo ideal sería ser ciego y sordomudo. El amor de las piedras. ¿Lo he horrorizado, Valmont? ¡Qué susceptible es usted! No lo conocía así! ¿Acaso el mundo de las damas le abrió heridas después que yo? ¡Lágrimas! ¿Tiene usted un corazón, Valmont? ¿Desde cuándo? ¿O es que mis sucesoras debilitaron su virilidad? Su aliento sabe a soledad.

¿Ya lo abandonó la sucesora de mi sucesora? El amante dejado. No, señor mío. No retire usted su tierna oferta. Lo compro. Siempre compro, no hay que temerle a los sentimientos, ¿Por qué he de odiarlo, si nunca lo amé? Frotemos nuestras pieles. ¡Ah, la esclavitud de los cuerpos! La condena de amar sin ser Dios. Tener conciencia sin control de la materia. No tan rápido, Valmont! Así, me gusta. Sí, sí, sí, sí. ¡Qué bien actuado! ¿Puede importarme el placer del cuerpo? ¡Si no soy una criada! Mi cerebro funciona normalmente. Me estoy helando, Valmont. Mi vida, mi muerte, mi amante.

*Valmont entra a escena.*

Valmont, es usted muy puntual, y casi lo lamento, pues su llegada elimina el placer de esperarlo, un placer que me hubiera gustado compartir con usted si no dependiera, precisamente, de ser incompatible ¿Me sigue usted?

VALMONT: ¿Entiendo si supongo que de nuevo está enamorada, marquesa? Bueno, yo también lo estoy, si se le puede llamar así. ¡Una vez más! Lamento que mi llegada haya apresurado el acoso de una amante a su bella persona. ¿Por qué ventana salió? ¿Puedo desearle que se rompa la crisma?

MERTEUIL: ¡Uy, Valmont! Ahórrese los elogios para la dueña de su corazón, donde quiera que este órgano se encuentre. Le deseo que su nueva funda sea de oro.

Deberá conocerme mejor. ¡Enamorada! Pensé que éramos iguales. Lo que usted llama "amor" pertenece al dominio de las criadas. ¿Cómo puede atribuirme una inclinación tan baja? No hay mayor dicha que la de los animales. Muy pocas veces nos cae entre las piernas. Usted me lo hizo sentir, Valmont, cuando aún me placía usarlo para eso, y espero que usted no se haya ido completamente en blanco. ¿Quién es la afortunada del momento? ¿O ya debo llamarla desafortunada?

VALMONT: Es la Tourvel. En lo que toca a su placer incompatible...

MERTEUIL: ¿Celoso? ¿Usted, Valmont? ¡Pero qué retroceso! Podría entenderlo, si al menos, lo conociera; por cierto estoy segura de que se han visto. ¡Un hombre hermoso! Aunque no muy distinto de usted. También las aves migratorias caen en la red de la costumbre, incluso cuando sobrevuelan continentes enteros. Dése la vuelta. La ventaja de él es la juventud. También en la cama, por si desea saberlo. ¿Desea saberlo? Si lo tomo a usted como la realidad, Valmont, él es un sueño. Discúlpeme. Tal vez en diez años ya no se diferencien tanto, eso si pudiera petrificarlo a usted con una amorosa mirada de medusa. O convertirlo en otro material, más agradable. ¡Qué idea tan fecunda: el museo de nuestros amores! Podríamos llenar casas enteras, Valmont, con las estatuas de nuestros deseos putrefactos. ¡Los sueños extinguidos, por orden alfabético o alineados cronológicamente, libres ya de los azares de la carne, ajenos a los horrores de la transformación! Nuestra memoria ya necesita muletas: ni siquiera recuerdo las distintas curvaturas de las vergas, por no hablar de los rostros: puro polvo. La Tourvel es un agravio. ¡No lo dejé en libertad para que montara esa vaca, Valmont! Comprendería que se interesara en la pequeña Volanges, mi sobrina virgen, una verdura recién salida de la huerta del convento. ¡Pero la Tourvel!

Reconozco que es un contundente trozo de carne, pero compartido con un esposo que lo ha mordido a dentelladas, un esposo fiel, según me temo. ¿Y desde hace cuántos años? ¿Qué le deja a usted, Valmont? ¡Los asientos! ¿Realmente desea medrar en esos turbios restos? Me da lástima, Valmont. Si al menos fuera una puta concedora de su oficio. Por ejemplo, a la Merreault la repartiría entre diez hombres. ¡Pero la única dama en la sociedad suficientemente perversa para contentarse con el matrimonio, una beata con las rodillas enrojecidas por los bancos de la iglesia y los dedos hinchados por los apretones de su confesor! Esas manos no tocan genitales sin bendición de la iglesia, Valmont. Apuesto a que cuando su amante esposo la acomete una vez al año con la honesta intención de hacerle un hijo, ella sueña en la entrega impoluta. ¿Qué es la devastación de un paisaje comparada con la explotación del placer a través de la lealtad de un marido?

Como quiera que sea, el conde Gercourt ya especula en torno a la castidad de mi sobrina, con toda seriedad. Por cierto, el contrato de compra ya está con el notario. Quizá teme usted a la competencia; el conde ya le quitó a la Vressac, y eso que entonces usted tenía dos años menos. Envejece usted, Valmont. Pensé que le gustaría cabalgar con mi sobrina virgen para coronar a Gercourt, ese hermoso animal, con la inevitable cornamenta, antes de que él asuma el cargo de guardia forestal y todas las presas de la ciudad caigan en su coto para aumentar sus presecas. Sea usted un buen lebre, Valmont, siga las huellas mientras estén frescas. Un poco de juventud en la cama, aunque ya no la tenga en el espejo. ¿Por qué alzar la pata sobre una canasta de iglesia? ¿Acaso aspira usted a los mendrugos del matrimonio? ¿Nos casamos y le damos una lección al mundo, Valmont?

VALMONT: ¿Cómo cree que me atrevería a ofenderla de esa forma marquesa, a los ojos del mundo?

Los mendrugos podrían estar envenenados. Además, prefiero ser yo quien determine el rumbo de mis cacerías. O el árbol ante el cual alzo la pata, como le gusta decir a usted. Hace mucho que no le cae la lluvia. ¿Cuándo fue la última vez que se vio en el espejo, amiga del alma? Me gustaría servirle de nube, pero el viento me lleva a otros cielos. No dudo que haré florecer a la canasta de iglesia. En lo que a la competencia se refiere, marquesa, conozco su memoria. El presidente prefirió a la Tourvel por encima de usted, y esto no lo olvidará en el infierno. Estoy dispuesto a ser el amoroso instrumento de su venganza, y el objeto de mi adoración me promete una mejor cacería que su sobrina virgen, inexperta en las artes de la fortificación. Qué pudo aprender en el convento, como no fuese ayunar y masturbarse piadosamente con un crucifijo? Seguramente después de la helada de las plegarias infantiles arderá en la trampa que liquidará su inocencia. Correrá a mi cuchillo antes de que yo lo empuñe. No escapará como un conejo porque desconoce las emociones de la cacería. ¿Y de qué sirve una presa sin el placer de cazarla, sin el sudor del miedo, sin la respiración entrecortada, sin los ojos en blanco? Lo demás es digestión. Mis mejores trucos me harían ver como un bufón, como al actor el teatro vacío. Tendría que aplaudirme a mí mismo. El tigre como comediante. Me importa muy poco que el pueblo copule con premura; su tiempo es preciado, nos cuesta dinero. Nuestra sublime profesión es matar el tiempo y requiere de todos los hombres. ¡Hay demasiados! ¡Quién pudiera detener los relojes del mundo: la eternidad como erección permanente! El tiempo es el agujero de la creación, la humanidad entera cabe ahí. Al pueblo la iglesia le tapó el agujero con Dios; nosotros sabemos que el agujero es negro e infinito. Cuando el pueblo se entere, nos hundirá en él.

MERTEUIL: ¡Los relojes del mundo! Valmont, cuánto trabajo le cuesta mostrar su mejor faceta

VALMONT: Cuando estoy con usted, marquesa, aunque he de confesarle que empiezo a entender por qué la fidelidad es la más violenta de todas las perdiciones. Demasiado tarde, en lo que a nuestra relación amorosa se refiere: de cualquier forma, me propongo entrenarme un poco en esta nueva experiencia. Odio el pasado. El cambio se acumula. Piense en el crecimiento de nuestras uñas; hasta en el ataúd siguen retoñando. Imagine que tuviésemos que vivir con los desechos de nuestros años, ¡un aluvión de basura hasta colmarlo todo! O con las secreciones de nuestros cuerpos. Sólo la muerte es eterna, la vida se repite hasta que se abre el abismo. El diluvio: un defecto de canalización.

En lo que toca al esposo... Está en el extranjero en misión secreta. Tal vez logre, político como es, provocar alguna guerra. Un buen veneno contra el tedio del deterioro. La vida se acelera cuando la muerte se convierte en espectáculo, la belleza del mundo cala menos hondo en el corazón. ¿Tenemos un corazón, marquesa? Ante la perspectiva de la destrucción de la belleza, bajo las espadas desenvainadas y los fogonazos, uno ve con cierta tranquilidad el desfile de los jóvenes culos que nos confrontan a diario con nuestra caducidad.

No podemos tenerlos todos. ¿Cómo podríamos, ¡Una enfermedad venérea para todo aquel que se nos escape! ¿Piensa a veces en la muerte, marquesa? ¿Qué dice su espejo? Es el otro el que siempre nos mira desde ahí. Es a él al que buscamos lejos de nosotros, al explorar cuerpos extraños. Es posible que no exista ni lo uno ni lo otro, sólo la nada en nuestra alma, la nada que exige su ración. ¿Cuándo podré inspeccionar a su joven sobrina, marquesa?

MERTEUIL: Vaya, vuelve a ser el mismo Valmont. No hay hombre al que no le endurezca el miembro pensar en el deterioro de su preciada carne.

El miedo hace al filósofo. ¡Bienvenido al pecado! Olvide a su canasta de iglesia antes de que sucumba usted a la virtud y abandone su única vocación. Qué otra cosa ha aprendido además de hurgar con su verga en un agujero, el mismo por el que usted cayó al mundo, a hurgar con resultados siempre negativos y con la ilusión de que el entusiasmo de la mucosa ajena depende exclusivamente de su persona y de que los gritos de placer se dirigen a usted, cuando en realidad no es sino un sordo instrumento para el placer de la mujer, un instrumento indiferente y por completo intercambiable. Así es como la mujer utiliza a los enfermos de poder que ha creado. Sabe usted muy bien que todo hombre es un hombre insuficiente para la mujer. Y también sabe que tarde o temprano le llegará su hora y dejará de ser lo que es: un hombre de menos. Con nosotras, el enterrador aún puede tener su dicha.

VALMONT: Me aburre la bestialidad de nuestra conversación. Cada palabra abre una herida, cada sonrisa muestra los colmillos. Nuestros papeles deberían ser representados por tigres. ¡Un obsequioso mordisco, otro zarpazo! El teatro de las bestias.

MERTEUIL: Ha caído en la trampa, Valmont, se vuelve usted sensible. La virtud es una enfermedad contagiosa. Nuestra alma, ¿qué es eso? ¿Un músculo o una mucosa? Mi temor proviene de la noche de los cuerpos. A cuatro días de viaje de París hay un agujero de fango, propiedad de mi familia, donde los pechos y las extremidades forman una cadena humana, alineada como las cuentas de un collar en torno a un nombre accidental, donado por el sucio bisabuelo de un rey pestilente. Allí habita una criatura entre el hombre y el animal. Espero no verla en esta vida, ni en la próxima, si es que existe. La sola idea de su hedor me pone los pelos de punta. Mis espejos sudan su sangre; pero esto no empaña mi imagen; me río del sufrimiento ajeno como todo animal provisto de razón; sin embargo a veces

que la imagen sale del espejo con los pies cubiertos de estiércol, sin rostro, aunque puedo distinguir las manos, las garras, las pezuñas que desgarran la seda de mis muslos y me la arrojan a la cara como un puñado de tierra sobre un ataúd; tal vez su violencia sea la llave para abrir mi corazón. Retírese, Valmont, mi virginal sobrina estará mañana en la ópera.

*Valmont sale*

MERTEUIL: Madame Tourvel. Pongo mi corazón a sus pies. No se asuste, amada mía. ¿Puede usted creer que este pecho albergue malas intenciones después de tantas semanas en su virtuosa compañía? Reconozco que yo era otro antes de ser tocado por el relámpago de sus ojos. ¡Valmont el rompecorazones! ROMPO LOS CORAZONES DE LAS MUJERES MÁS ORGULLOSAS. No la conocía a usted, madame. Qué vergüenza me da pensar en ello. ¡En qué suciedad he medrado! ¡Qué arte del disimulo! ¡Qué depravación! ¡Pecados como escarlatina. La sola vista de una mujer hermosa, qué digo mujer, el trasero de una criada bastaba para transformarme en animal de presa. Un precipicio, madame. ¿Desea echar un vistazo, o mejor dicho, desea usted *bajar* la vista, desde la cima de su virtud? Veo que se ruboriza. ¡Cómo sube el rojo a sus mejillas, amada mía! Qué bien le sienta. ¿Pero de dónde toma su fantasía los colores para pintar mis vicios? ¿Acaso del sacramento del matrimonio, con el que creía acorazarse contra la mundana violencia de la seducción? Con tal de admirar durante más tiempo el rubor que tan bien le queda, me siento tentado a inventariar mis pecados, si es que se le antoja conocer mi catálogo. Su rubor me permite al menos suponer que tiene sangre en las venas. Sangre. El triste destino de no ser el primero. No me haga pensar en ello. Aunque se abriera las venas por mí, toda esa sangre no podría compensar su boda: alguien se anticipó, para siempre.

El momento irrecuperable. La mortal singularidad del parpadeo. Etcétera. No me haga pensar en ello. No tema. Respeto la sagrada unión con su marido: si él se extraviara en su camino a la cama, yo sería el primero en ayudarlo. Desde que su virtud me enseñó a odiar al libertino que fui, como lo sabe su sexo sellado, el placer de su marido es mi alegría. Apenas me atrevo a besar su mano, y si me propasara no experimentaría pasiones mundanas. No retire su mano, madame. Un trago en el desierto. Incluso el buen Dios necesitó un cuerpo. Si no, ¿por qué convirtió a su hijo en hombre y le dio una cruz por amante? LA CARNE TIENE SU PROPIO ESPÍRITU. ¿Desea usted ser mi cruz? El sacramento del matrimonio le impide estar conmigo; sin embargo, tal vez su cuerpo dispone de alguna entrada secreta que no cubre el decreto, una cláusula que olvidó o ignoró el amor de su señor presidente. ¿Concibe usted que tanta belleza sirva exclusivamente para la procreación? ¿Será siempre éste nuestro centro? ¿No es una blasfemia que esta boca se limite a exhalar aliento y tomar los alimentos? ¿No lo es condenar el dorado centro de su trasero al triste trabajo de expulsar mierda? Es posible que esta lengua no mueva otra cosa que sílabas y materia muerta? La avaricia y el desperdicio son pecados gemelos: sí, madame, usted ofende a Dios al entregar sus dones a los dientes del tiempo y a la amorosa fauna de los cementerios. ¿No es acaso pecado mortal privarnos de ejecutar nuestros pensamientos?, ¿no lo es ahogar a las criaturas de nuestro bendito cerebro antes de su primer grito? El cuerpo nos fue confiado como un instrumento para tocar hasta que el silencio reviente las cuerdas. El pensamiento que no se convierte en acto envenena el alma. ¡Vivir en el pecado mortal de la oferta y el rechazo! ¡Morir en trozos desaprovechados! Lo que me importa, en cada embate a su cuerpo, desgraciadamente pasajero, es la salvación de su alma inmortal, madame. Será más fácil entregar su cuerpo si lo ha usado a fondo. El

cielo es avaro con la materia, y el infierno es codicioso, castiga la negligencia y el abandono, su tortura eterna se concentra en las partes desaprovechadas. La más abismal caída en el infierno se debe a la inocencia.

*Entra Valmont.*

VALMONT: Lo pensaré, querido Valmont. Me conmueve que esté tan preocupado en el bien de mi alma. No perderé la oportunidad de informarle a mi marido que el cielo lo ha nombrado administrador de todas mis cavidades. Sin dejar de mencionar la desinteresada fuente de la que brotó la revelación. Veo que comparte mi predisposición hacia las expediciones a las camas matrimoniales. Es usted un santo, un santo Valmont. ¿O me equivoco? ¿Acaso me ha engañado usted? ¿Actúa un papel conmigo? ¿Que oculta ese semblante? ¿Una máscara o un rostro? En mi corazón crece la horrenda sospecha de que, bajo el manto de la devoción, lo arrojé una pasión muy mundana. Téngale miedo, Valmont, a la cólera de una esposa ofendida.

MERTEUIL: ¿Miedo? ¿Qué puedo temer de su cólera que no sea la reparación de mi sacudida virtud? ¿Miedo? ¿De qué sirve la conversión de un pecador sin la diaria puñalada del deseo, sin el aguijón del arrepentimiento, sin el beneficio del castigo? ¿Miedo? Busco su cólera, madame. Como el desierto la lluvia, como el ciego el relámpago nocturno que alumbra sus ojos. Espero que su mano castigadora no esquivé mi carne insubordinada. Cada golpe será una caricia, cada rasguño un regalo del cielo, cada mordisco una reliquia.

VALMONT: No soy tan estúpida como usted cree, Valmont. No le daré el gusto de ser el instrumento de sus bajas pasiones, ¿Llora usted, milord?

MERTEUIL: ¿Y cómo no, reina mía? Me mata usted cuando habla con dagas; deje correr mi sangre, si eso apacigua su ira. Pero no se burle de mis mejores sentimientos. Esta frivolidad es indigna de su hermosa alma. No imite a un monstruo como la Merteuil. Es usted una mala copia, dicho sea en honor suyo. Perdone que empape su mano; sólo usted puede detener el río de mis lágrimas. Déjeme tenderme en su regazo; ¡ah, aún desconfía de mí! Déjeme despejar sus dudas. Le ofrezco una prueba de mi entereza. Por ejemplo, descúbrase los pechos; son de una belleza que la coraza de su vestido no logra disimular. ¡Que me parta un rayo si siquiera desvió la vista! Por no hablar de mi mano. ¡Qué se pudra si la nuevo!

VALMONT: Desplómese, Valmont. Desplómese; el rayo lo ha tocado. Y retire su mano, que huele a podrido.

MERTEUIL: Es usted terrible.

VALMONT: ¿Yo?

MERTEUIL: Por cierto, debo hacerle una confesión; la defensa del lecho matrimonial provocará que corra sangre.

VALMONT: Entonces morirá usted por una causa noble y nos volveremos a ver ante Dios.

MERTEUIL: No conozco la geografía del cielo, me daría miedo perderla a usted en los Campos Elíseos, que deben estar muy poblados si uno ha de creerle a la iglesia. De cualquier forma no me refiero a mi sangre sino a la de una virgen. La pequeña Volanges, la sobrina del monstruo. Me persigue. En la iglesia, en los salones, en el teatro; apenas me ve de lejos, meneas su trasero virginal hacia mi débil carne. Un recipiente del mal, mucho más peligroso por ser enteramente inocente, una rosada herramienta del infierno, una amenaza salida de la nada. ¡Ay, la nada en mí! Crece y me devora. Todos los días reclama su víctima. Llegará el momento en

que la tentación me destruya. Seré el diablo que deprave a esta niña si no me da su mano y algo más que eso: conviértase en el ángel que me saque del abismo en las alas del amor. Hágalo, sacrifíquese por su desventurada hermana, en caso de que su corazón se haya enfriado respecto a mí por miedo a la llama que me consume. Después de todo, usted arriesgaría menos que una virgen. ¿Debo decirle lo que el cielo piensa al respecto? El infierno le agradecerá por triplicado que se aferre a su cama incompañable.

Su frialdad, madame, arroja tres almas al fuego eterno, ¿y qué es un asesinato en comparación con el crimen que destruye un alma?

VALMONT: No sé si lo entiendo, vizconde. Puesto que no puede contener su lujuria, o eso que usted llama "la nada" que lo habita y a la cual debe rendirle diario sacrificio, ¿no será que su vacío filosófico no es otra cosa que las necesidades cotidianas de sus muy mundanos conductos sexuales? Porque una virgen no aprendió a conducirse apropiadamente en el convento, o como se le llame al tugurio donde creció, ¿quiere usted que sacrifique la dicha de mi matrimonio?

MERTEUIL: Usted no es así. Ese gélido corazón no es el suyo. Al gozar o al abstenerse de un cuerpo que de cualquier forma se deteriora, usted puede salvar o condenar tres almas inmortales, Valmont. Recupere su mejor faceta. El placer será múltiple: el fin bendice los medios, el agujón del sacrificio hará más completa la dicha de su matrimonio.

VALMONT: Sabe usted que me mataría antes que...

MERTEUIL: ¿Que renunciar a la santidad? Estoy hablando de la eternidad.

VALMONT: Es suficiente, Valmont.

MERTEUIL: Sí, es suficiente. Disculpe que la haya tenido que someter a una prueba tan terrible para averiguar lo que ahora sé: es usted un ángel, madame, y mi precio no es muy alto.

VALMONT: ¿Qué precio, amigo mío?

MERTEUIL: La renuncia de por vida al cosquilleo del placer, al impulso que llenó mi otra vida, ¡ah, cuán lejos está de mí!, y todo por la ausencia de un objeto digno de mi adoración. Permita que me arroje a sus pies.

VALMONT: El diablo conoce muchos disfraces. ¿Otra máscara, Valmont?

MERTEUIL: Le ofrezco una prueba de mi franqueza. No puedo ser una amenaza para usted, no puedo profanar la cripta de su virtud. El diablo ya no influye en mí, el deseo está desarmado. YERMO Y VACÍO EL MAR SE MECE. Si prefiere no dar crédito a sus ojos, convéncese con su amorosa mano. Madame, coloque su mano en el hueco entre mis muslos. No tiene nada que temer: no soy sino un alma. Su mano, madame.

VALMONT: Es usted un santo, Valmont. Le permito besar mis pies.

MERTEUIL: Me hace usted feliz, madame, y me arroja otra vez al precipicio; esta noche, en la ópera, volveré a exponerme a los encantos de la dichosa virgen que el diablo reclutó en mi contra. ¿Debería evitarla? La virtud se debilita sin el diario espoleo de la tentación. ¿No me odiaría usted si me negara a enfrentar este peligro? EL HOMBRE, DEBE ENFRENTAR LA VIDA ADVERSA. Todo arte requiere de entrenamiento. No me mande desarmado a la batalla. Tres almas arderán si mi carne ingobernable sucumbe ante esa verde frescura. La presa domina al cazador, los horrores de la ópera son dulces. Permítame medir mis limitadas fuerzas en su belleza desnuda, reina mía; déjeme entrar al cerco de su matrimonio para que su bendita imagen me sirva de referencia cuando me vea obligado a saltar a la oscura arena, atrapado en mi débil carne, acosado por las puntas de lanza de los pechos femeninos.

VALMONT: Me pregunto si resistirá usted a esos pechos, vizconde. Lo veo muy inseguro.

¿Nos habremos equivocado respecto al grado de su santidad? ¿Resistirá usted la dura prueba? Aquí viene. Soy una mujer, Valmont. ¿Puede mirar a una mujer sin ser hombre?

MERTEUIL: Puedo, madame. Como usted ve, su oferta no me altera en lo más mínimo. La rechazo, comparta mi alegría. ¡Lágrimas! Lloro usted con razón, reina mía. Lágrimas de alegría, lo sé. Tiene razón de estar orgullosa por ser rechazada de este modo. Veo que me ha entendido. Cúbrase, querida mía. Podría ser tocada por un viento impúdico, frío como la mano de un marido.

*Pausa.*

VALMONT: Creo que podría acostumbrarme a ser mujer, marquesa.

MERTEUIL: ¡Ojalá yo pudiera!

*Pausa.*

VALMONT: ¿Qué sucede? Sigamos actuando.

MERTEUIL: ¿Estamos actuando? ¿A qué?

VALMONT: Mi querida muchachita, mi hermosa criatura mi encantadora sobrina. ¡Ah, la contemplación de su inocencia hace que olvide mi sexo y me transforme en su tía, que tanto me la ha recomendado! ¡Una idea muy poco edificante! Me aburriría a muerte ante su triste figura. Conozco cada pliegue de su alma. No hablaré del resto. Sin embargo, ¡la fatalidad entre mis piernas! Roguemos porque no nos alcance, atentando contra mi virtud; cierre usted el precipicio de sus ojos antes de que nos trague. Casi deseo la suplantación. Sí, quisiera poder cambiar, cambiar de sexo, aquí, ante el peligro de extraviarme por completo en su hermosura. Una pérdida que sólo puede compensarse destruyendo, en el vértigo de la lujuria, la imagen de la tentación. Sólo el placer le quita las vendas al amor y permite que vea a través de la piel y penetre en la crudeza de la carne, ese indiferente alimento de los sepulcros.



Dios ha de querer que sea así, ¡y cómo! ¿Por qué, si no, dotarnos de un rostro que es un arma? El que crea desea la destrucción. El alma sólo encuentra salida cuando la carne se pudre. Es mejor que entregue su cuerpo de una vez. Lo único que protege contra el pecado es el tiempo que libera a un cuerpo de la belleza, y ni siquiera eso basta: todo o nada, a un esqueleto ya sólo puede pasarle que el viento juegue con sus huesos, más allá del bien y del mal. Olvidemos lo que nos separa antes de que nos una durante un estertor. ¿Lo estoy haciendo bien, marquesa? Todos hacemos gimnasia con el cordón umbilical; permítame protegerla contra los males del mundo; seguramente en el silencio del convento no le hablaron de esto; deje que le ofrezca, mi protección viril, el brazo de un padre. Conozco bien a mi oscuro sexo, créamelo. Me parte el corazón pensar que un zafio vagabundo, un torpe novicio o un criado lascivo pudiera romper el sello con que la naturaleza ha protegido el secreto de su sexo virginal. Preferiría pecar yo mismo antes que tolerar esa blasfema injusticia.

MERTEUIL: ¿Una blasfemia? ¿Y qué es lo que su mano paternal busca en mi cuerpo, monsieur, el cuerpo que la madre superiora prohibió que me tocara?

VALMONT: ¿De qué padre habla? Déjeme ser su sacerdote, ¿qué mejor padre que el sacerdote que abre las puertas del paraíso a las criaturas de Dios? La llave está en mi mano, la brújula, la herramienta celeste, la espada de fuego. El tiempo apremia: hay que aprender la lección antes de que la sobrina se convierta en tía. ¡De rodillas, pecadora! conozco los sueños que pueblan sus noches. Arrepiéntase y transformaré su castigo en gracia. No tema por su inocencia. La mansión de Dios tiene muchas recámaras. Sólo tiene que abrir sus extraordinarios labios para que vuele la paloma del Señor y venga el Espíritu Santo. La paloma está tan dispuesta que

tiembla, véalo usted. ¿Qué sería la vida sin la muerte diaria? Habla usted con lengua de ángel. La escuela del convento. El lenguaje de la madre superiora. El hombre no debe escupir las gracias de Dios. Aquel que da, recibirá. Lo que cae debe alzarse otra vez. Cristo no hubiera llegado al Gólgota sin el justo que lo ayudó a cargar la cruz. Su mano, madame. Esta es la resurrección. ¿Habló usted de inocencia? Lo que llama inocencia es una aberración. Él sólo ama a una virgen, al mundo le basta con un redentor. ¿Cree usted que ese hábil cuerpo le fue otorgado para ir sola a la escuela, alejada de los ojos del mundo? NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO. Si quiere saber dónde vive Dios, confíe en el temblor de sus muslos y en la agitación de sus rodillas. ¿Puede una membrana impedir que nos convirtamos en un solo cuerpo? BREVE ES EL DOLOR Y LARGA LA DICHA. Quien trae la luz no debe rehuir la oscuridad: el paraíso tiene tres entradas. Quien rechace la tercera ofenderá al señor de la Trinidad. HAY ESPACIO EN EL MÁS BREVE ALBERGUE.

MERTEUIL: Es usted muy atento, señor mío. Me siento en deuda con usted por haberme enseñado tan imperiosamente dónde vive Dios. Tendré presentes todas sus recámaras, procuraré que los visitantes no las arruinen y que los invitados se sientan a gusto en ellas, mientras tenga ánimos para recibirlos.

VALMONT: ¿Y por qué no también después? El ánimo no debe ser la condición para la hospitalidad ni la muerte motivo de separación. Algún huésped puede tener exigencias especiales: EL AMOR ES FUERTE COMO LA MUERTE. Y permítame hacer algo más, señorita, aunque ahora puedo llamarla señora. Al final, la mujer sólo tiene un amante. Ya escucho el rumor de la batalla con que los relojes del mundo liman su belleza indefensa. La idea de que su extraordinario cuerpo esté expuesto a la corrupción de los años, de que esta boca se marchite, de que estos pechos languidezcan y de que este regazo se

se arrugue con el rastrillo del tiempo, cala tan hondo en mi ánimo que desearía ser el médico que le procurara vida eterna. Quisiera ser el partero de la muerte, nuestro futuro común. Deseo que mis amorosas manos se apoderen de su cuello. ¿De qué modo podría implorar por su juventud con posibilidades de éxito? Liberaré a su sangre de la prisión de las venas, a sus entrañas del encierro en el cuerpo, a sus huesos del estrangulamiento de la carne. ¿De qué otro modo podría tocar con las manos y ver con los ojos lo que la percedera cubierta oculta a mi mirada y a mi tacto? Deseo liberar al ángel que habita en su interior, hacia la soledad de las estrellas.

MERTEUIL: La destrucción de la sobrina.

*Pausa.*

MERTEUIL: ¿Nos devoramos de una vez, Valmont, para acabar con el asunto antes de que se vuelva insípido?

VALMONT: Lamento tener que decirle, marquesa que ya he comido. La presidenta cayó en, mis redes.

MERTEUIL: ¡La esposa eterna!

VALMONT: Madame de Tourvel.

MERTEUIL: Es usted una puta, Valmont.

VALMONT: Espero mi castigo, excelencia.

MERTEUIL: ¿Y mi amor por la puta no merece un castigo?

VALMONT: Soy escoria. Quiero comer su mierda.

MERTEUIL: De escoria a escoria: quiero que me escupa.

VALMONT: Quiero que me orine.

MERTEUIL: Su mierda.

VALMONT: Recemos, madame, para que no nos separe el infierno.

MERTEUIL: Y ahora dejemos que muera la Tourvel, Valmont, condenada por su inútil mal paso. La víctima.

VALMONT: Me he puesto a sus pies, Valmont, para que no vuelva a caer en tentación. Usted me ha bautizado con la fragancia de las atarjeas. Para salvar una virgen, salté del cielo de mi matrimonio al precipicio de sus deseos. Le dije que me mataría si no volvía a resistir el mal que emana de usted. Se lo advertí, Valmont. Lo único que aún puedo hacer en su favor es incluirlo en mis últimas plegarias. Usted es mi asesino, Valmont.'

MERTEUIL: ¿Soy eso? Se trata de un honor que me excede. No he promulgado los mandamientos en cuya observancia usted desea morir. ¿No ha encontrado otra recompensa de su pudibundo adulterio que el tierno remordimiento del que ahora disfruta? A juzgar por nuestros lances en la cama, ¿no es usted demasiado fría para el infierno? Una carne menor de cuarenta años no puede mentir de ese modo. Lo que la turbamulta llama suicidio es el colmo de la masturbación. Permítame ponerme el monóculo para apreciar mejor el espectáculo: el último que desempeña, reina mía, con miedo y con compasión. He colocado espejos para que pueda morir en plural. Concédame el honor de recibir de mis indignas manos, su última copa de vino.

VALMONT: Al menos espero servirle de entretenimiento, Valmont, en ésta, mi última función; en la postrera mirada que arrojé al pantano de su alma no puedo esperar ninguna repercusión moral. *How to get rid of this most wicked body?* Me abriré las venas como un libro jamás leído. Aprenderé a leer, Valmont, gracias a mí. Me abriré las venas con tijeras porque soy mujer. Cada oficio tiene su propio humor. Con mi sangre podrá maquillarse una nueva mueca. Buscaré en mi carne un camino al corazón.

El que usted no ha encontrado, Valmont; porque es hombre y tiene el pecho hueco; allí sólo crece la nada. Su cuerpo es el cuerpo de la muerte, Valmont. Una mujer tiene muchos cuerpos. Ustedes tienen que acuchillarse para ver la sangre. O dejar que otro lo haga. Lo que los convierte en carniceros es la envidia de la leche en nuestros pechos. ¡Si pudieran parir! Me temo, Valmont, que por un insondable decreto de la naturaleza esta experiencia le estará vedada, ese jardín prohibido. Si supiera lo que se pierde, y si la naturaleza pudiese escucharlo, daría a cambio la mejor parte de sí mismo. Lo amé, Valmont. Sin embargo, me encajaré un clavo en la vagina para asegurarme que no crezca nada que usted pudiera haber plantado. Es usted un monstruo, y yo deseo ser otro. Apareceré en sus sueños, verde y cubierto de venenos. Bailaré para usted, saltaré la cuerda. Mi rostro será una máscara azul, de la que cuelga la lengua.

Entregaré mi cabeza al gas de la estufa, sabiendo que usted está detrás de mí con la sola intención de penetrarme: y yo desearé que lo haga mientras el gas me llena los pulmones. Es bueno ser mujer, Valmont, en vez de un triunfador. Si cierro los ojos, puedo ver cómo se pudre. No envidio la cloaca que crece en usted, Valmont. ¿Desea saber algo más? Soy una agonizante enciclopedia de la conversación: cada palabra, un coágulo de sangre. Marquesa, no necesita decirme que el vino estaba envenenado. Me gustaría verla morir como usted me ve ahora. Por cierto, todavía me gusta. La masturbación sigue con los gusanos. Espero que mi espectáculo no la haya aburrido. Sería algo realmente imperdonable.

MERTEUIL: La muerte de una puta. Por fin estamos solos, cáncer, mi amante.