

## **Descripción de un cuadro de Heiner Müller: El teatro como lugar de escritura de la historia**

Ana Rodríguez Arana (IUNA-UBA)

***“El don de encender en lo pasado la chispa de la  
esperanza sólo es inherente al historiador que  
está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos  
estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza.  
Y este enemigo no ha cesado de vencer.”  
Walter Benjamin. Tesis 6 de Filosofía de la historia.***

En este artículo intento hacer explícita una lectura de la obra *Descripción de un cuadro* del dramaturgo alemán Heiner Müller. Dicha lectura aspira al mismo tiempo que a iluminar el texto, a enhebrar el relato de una experiencia dramática que desembocó en la escritura de un espectáculo teatral (me refiero a *Acaso crezca desde el suelo: Biografía ilustrada en un cuadro anónimo* de Ana Rodríguez Arana y Sergio Sabater, estrenado en Buenos Aires en el Teatro Delborde).

Como su nombre lo indica el texto consiste en la descripción minuciosa de una pintura. No hay diálogo, ni *dramatis personae*, ni conflicto en el sentido tradicional del término. Algunos teóricos caracterizan la pieza como escritura parateatral de matriz posdramática. Para Müller, a pesar de que como él afirma la estructura dramática esté muerta y experimente con la forma, seguimos situados dentro del territorio del teatro. Pero de un teatro que no queda habilitado de modo directo por el texto. Éste no es el puente sustentador de la propuesta escénica sino casi un escollo a ser superado, un frontón puesto allí para chocar, para confrontar. Porque la literatura, para él, debe ofrecer resistencia al teatro tal como éste se encuentra configurado en un momento histórico determinado: “Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro”. (1)

En consonancia con esta idea la oscuridad del texto que nos ocupa, si bien pertenece al territorio del teatro, no proporciona pistas que puedan orientar el trabajo escénico. El mismo autor considera este no tener anclaje o apoyo posible que apunte el trabajo propiamente teatral como un modo de facilitar la profundización del acto de creación. Escuchemos sus propias palabras:

“En Mauser fue la primera vez que no tenía la más remota idea de cómo se iba a llevar eso a escena, cómo se iba a realizar. Ni la más mínima. Ese era un texto y para ese texto en mi imaginación no había ningún lugar, no había actores, nada. Está como escrito en una zona sin eco y esa impresión fue aumentando. Lo mismo en *Hamletmaschine*; allí hay acotaciones escénicas desesperadas, todas irrealizables, un síntoma de que no puedo concebir ninguna posibilidad de realización y de que no veo un espacio donde eso funcione. Eso significa que, en el fondo, se trata de obras o textos cuyo único escenario es, por ejemplo, mi cerebro o mi cabeza. En este cráneo se representan.” (2)

Por eso el autor, en *Descripción de un cuadro*, da como única indicación -al final del texto- la negación de toda indicación posible señalando que “La acción es a

voluntad, pues sus consecuencias son ya pasado, explosión de una memoria en una estructura dramática extinta.” (3)

Es que las respuestas sólo pueden encontrarse en una confrontación a fondo con el texto mismo. El trabajo implicará así un paso hacia la completa oscuridad, hacia lo desconocido. Para el dramaturgo alemán sin esto no es posible el trabajo teatral que no es a su entender interesante si no se arriesga a caminar por el sendero de lo que se ignora. Debe instaurarse también aquí el “vuelo” del trabajo creativo que tiene siempre dispuestas las alas para alzarse por sobre lo dado en un movimiento de negación.

El punto de partida de la escritura de este texto del año 1984 fue, como el mismo autor ha explicado, el dibujo realizado por una alumna de una Escuela de Bellas Artes, la imagen de una estudiante:

“Me pregunté qué pasaría cuando la pusiera en el papel, ya que no había sido creada por mí, cuando hiciese que explotase en una especie de juego de asociaciones de palabras e ideas surrealistas. Llegado a cierto punto, me di cuenta de que no podía avanzar más. Hasta que una noche me puse a la máquina. Había bebido bastante y empecé a escribir sin más. Entonces, fue cuando, algo en mí, muy profundo y muy íntimo, que me inhibía, se soltó. A raíz de esto el texto se pudo construir, porque había logrado superar un punto imposible de superar por la única reflexión, o el análisis.”(4)

De acuerdo al testimonio la escritura del texto se torna posible sólo a partir de poder superar la instancia de la reflexión racional y del análisis. No debe extrañarnos pues que *Bildbeschreibung* sea uno de los textos menos accesibles de Müller. El propio autor reconoce haber alcanzado un punto cero con él. Ocupa unas pocas páginas compactas que no dan respiro al que lo lee. El texto aparece separado por comas, con un único punto final.

El cuadro descrito en el texto representa un paisaje que según el autor se ubica más allá de la muerte. En él hay nubes, cielo, árboles; una casa, una mesa de jardín con un frutero y una copa de vidrio volcada chorreando un líquido oscuro; una silla rota, tirada, y otra inestable. Los personajes no tienen nombre, son un pájaro, un hombre, una mujer. ¿Acontece algo? Sexo, violencia, muerte y destrucción. Lo retratado en la imagen es en realidad una repetición detenida. Por eso al auscultarla se despliegan una multiplicidad de cadenas causales previas al instante y que confluyen en él; es que el acontecimiento ya ha ocurrido, sólo quedan los efectos que permiten su reconstrucción. Por ello la memoria que se despliega –que “explota” al decir de Müller- pertenece al pasado y el sondeo descriptivo instala una brecha en el flujo que al ser auscultada se abre en múltiples direcciones. Desde la imagen coagulada se delinean sentidos que tal vez no abandonaron la latencia y que van a ser recuperados por medio del dispositivo de la descripción. Así la descripción desmenuza la imagen y nos va acercando las distintas posibilidades pretéritas que pudieron haber desembocado en lo que se ve – por ello en el texto se presentan estas distintas posibilidades a través de los giros “tal vez”, “quizá”, “o”, “acaso”, que dan cuenta de una variedad de sucesos que pudieron haber confluído en la anécdota dibujada:

“qué peso ha roto la silla y ha dejado la otra inestable, un asesinato quizá, o un coito salvaje, o los dos en uno, el hombre en la silla, la mujer sobre él, su miembro en su vagina, la mujer todavía cargada con el peso de la tierra del sepulcro del que consiguió salir para visitar al hombre, del agua subterránea que gotea de su abrigo de piel,(...) quizá ceda ahora el respaldo de la silla bajo el peso muerto otra vez, cuando el

hombre retira las manos, o la mujer cae hacia adelante, con la cara rojo-azulada sobre la copa de vino, y desde allí el líquido oscuro, vino o sangre, busca su camino hacia el suelo, o acaso la sombra deshilvanada del cuello de la mujer bajo la barbilla sea producto de un corte de cuchillo..” (5)

De este modo se despliega en el relato la simultaneidad de los posibles ahora pretéritos que el narrador-descriptor pretende hilar para explicar lo que quedó retratado –estancado- en la imagen.

Se instaura así una deriva temporal que se desplaza hacia el pasado, hacia los múltiples instantes posibles que pudieron ser causa del instante presente petrificado en el cuadro. Sobre ese instante inmóvil, monádico, se centra el análisis. Esto nos trae una reminiscencia, como muchos otros momentos del texto, de las Tesis de filosofía de la historia de Walter Benjamin. Concretamente nos viene a la mente el momento en que el filósofo alemán nos habla de “una detención mesiánica del acaecer” que puede convertirse en una coyuntura auspiciosa “en la lucha a favor del pasado oprimido”, de las generaciones vencidas. (6)

La descripción pone en marcha una vuelta atrás, una inversión del flujo del acontecer, de la flecha del tiempo. Por eso la mujer retratada, que se ve cortada hasta las rodillas por el borde del cuadro, está –de acuerdo a la lectura del que describe- saliendo de su sepulcro; ha sido asesinada por el hombre que comparte con ella el dibujo y vuelve a la vida para morir de nuevo. En el paisaje más allá de la muerte al que accede, en el fin de los tiempos, encuentra a un varón espectral y siniestro, un dominador, eslabón de una cadena milenaria de violencia contra las mujeres, que la hará, acaso, suya en un coito yugulador y salvaje. Este es el carácter circular de la acción detenida que se describe: el hombre del cuadro, sale de la casa para volver a matar a la mujer que vuelve de entre los muertos para ser asesinada nuevamente. Es que tal vez esa vuelta atrás, ese regreso, vaya unido también a la idea del eterno retorno, a la voluntad que quiere eternamente el retorno de lo mismo, a la repetición cíclica y por ello a la redención de los muertos.

De lo anteriormente expuesto se infiere que en realidad en esta “descripción de un cuadro” se pueden reconocer dos momentos diferenciados. Por un lado encontramos el momento propiamente descriptivo que va delineando con palabras la imagen coagulada y nos pone en contacto con las características visibles del paisaje representado:

“en la rama de un árbol hay un pájaro perchado, la fronda oculta su identidad, puede ser un buitre, o un pavo real, o un buitre con cabeza de pavo real, la mirada y el pico dirigidos hacia una mujer, que domina la mitad derecha del cuadro, su cabeza divide la línea de cumbres, su cara es suave, muy joven, la nariz larga en exceso, hinchada en el puente, quizá por un puñetazo, la mirada hacia el suelo, como si no pudiese olvidar una imagen y o no quisiera ver otra...” (7)

Y por otro lado nos sale al encuentro un momento diferente en que se inicia el “vuelo”; el que observa parpadea y abandona la observación del dibujo:

“hasta que el movimiento incesante comienza, que revienta el marco, el vuelo, el mecanismo impulsor de las raíces haciendo llover trozos de tierra y aguas subterráneas, visible entre mirada y mirada, cuando el ojo VISTO TODO se cierra parpadeando sobre el cuadro” (8)

Entonces el marco –ancla tópica en lo real- estalla y comienza el “movimiento incesante”, la vuelta atrás. Porque el ojo ya ha visto todo, entonces parpadea y

comienza el vuelo de la imaginación que busca reconstruir el pasado que late en la imagen detenida. Esta segunda instancia de la descripción devela el pulso secreto del cuadro al dislocar el tiempo e invertir la flecha que va del ahora hacia el futuro. Es por esto que Müller hace mención a que la escritura invierte su dirección habitual y “escribe de derecha a izquierda”: del presente inmóvil y único a la multiplicidad de lo que pudo haber ocurrido en el pasado.

Por otra parte el autor habla del pulso secreto del planeta al que el cuadro hace referencia. Ese pulso está constituido por “los paseos de los muertos en el interior de la tierra”. Uno de esos muertos, la mujer, “cargada todavía con el peso de la tierra del sepulcro del que consiguió salir”, emerge del inframundo. En torno a este motivo recurrente del retorno de los muertos, el propio dramaturgo alemán afirmó que “hay que desenterrar a los muertos, una y otra vez, pues sólo en ellos se encuentra el futuro”. En este imperativo resuena el deseo del ángel de la historia de Benjamin que quiere despertar a los muertos y recomponer lo despedazado.

Pero la mujer del cuadro que sale de su sepulcro resucita para morir nuevamente, asesinada por el hombre. Es que ella es la víctima de una violencia que no concluye; éste es el continuum de violencia al que Müller ha hecho mención en reiteradas oportunidades. Y la descripción busca detener ese continuum, interrumpir la rotación maquinal de la violencia en la historia al instaurar un “hueco en el proceso”. Éste hueco es “lo otro en el retorno de lo igual, el baluceo en el texto mudo”. El propio dramaturgo ha afirmado en relación a esto que *su* “interés por el retorno de lo idéntico es un interés por hacer estallar el continuo” (9)

Ahora bien, la muerte de la mujer no sólo es física sino también lingüística. Es que todos los actos de violencia perpetrados por el hombre hacia la mujer tienen como resultado heridas en el lugar de articulación de los sonidos, en el cuello o en la garganta. Por ello la mujer del cuadro, representante de todas las víctimas, no puede acceder al universo de la palabra - “sus mandíbulas muelen cadáveres de palabras”- y por ello se comunica con el lenguaje de los sordomudos. Tal vez es también por ello que bebe sangre – ya sea de la copa o del cuello del pájaro-, porque la sangre es “el alimento de los muertos”. Bebe sangre como los muertos del Canto 11 de la *Odisea* que necesitan hacerlo para recuperar el habla. Lo ideal para ella sería alcanzar aunque más no sea el baluceo, salir de la muerte lingüística. Pero esta mujer herida en el cuello, en la garganta donde se articulan las palabras, al final ríe y ese sonido que de ella brota produce el parpadeo durante el cual se puede producir el error redentor. Así el hombre puede ser cegado por el pájaro y tal vez puede romperse – estallar- el continuo de violencia e instaurarse un momento de utopía.

La propuesta de Müller parece ser entonces la de volver el rostro hacia el pasado como el ángel de la historia del que nos habla Walter Benjamin en sus Tesis de filosofía de la historia, tomando como modelo el Angelus Novus de Klee. (Tesis N° 9) Así en la observación del cuadro, donde nosotros percibimos una imagen retratada, Müller ve –como el ángel de la historia- “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina” y acto de violencia sobre acto de violencia. Esta sangrienta rotación maquinal de la prehistoria se podrá convertir en la verdadera historia de la humanidad sólo si se logra hacer estallar el continuum de la repetición de la violencia. De algún modo, a través de este oscuro texto, el autor alemán nos está ofreciendo mediante la descripción de un cuadro, su propia visión de la historia. En este sentido el ataque final del pájaro al hombre, cuando le saca los ojos con dos picotazos, simbolizaría una pequeña chispa de esperanza, puesto que el hombre al perder los ojos queda ciego. Este acontecimiento fundaría una pequeña brecha para instaurar el discontinuum: a pesar de que, de acuerdo a las palabras del propio autor,

“la esperanza vive sobre el filo de un cuchillo”, existe y abre un horizonte de sentido y de futuro.

Al final de la obra, Müller hace referencia a los intertextos de los que se ha servido. Aunque procedentes de medios distintos, tienen en común el tema de la violencia. *Kumasaka*, la *Odisea* y *Alceste* comparten asimismo otro motivo: la resurrección de los muertos, que Müller introduce en su texto y a través de él le da forma al personaje de la mujer que se hace presente desde el horizonte mudo de la muerte. (10)

Claramente la pieza recrea el motivo ancestral de lo trágico: Müller pareciera plantear que lo muerto no está muerto y que en tanto no está muerto, se empeña en volver. Pero por otra parte como lo muerto no debe volver, -“te he dicho que no debes volver, lo muerto está muerto”- es aniquilado nuevamente. Dos fuerzas opuestas, tenaces para llevar adelante su cometido: la fuerza de la redención versus la de la aniquilación.

Rosa, la que el río no retuvo

Hace años los responsables de la dramaturgia del espectáculo *Acaso crezca desde el suelo*, nos habíamos acercado a la biografía de la revolucionaria marxista Rosa Luxemburg. Teníamos materiales escénicos y una amplia recopilación de los hechos de su vida y de sus cartas. Al poco tiempo de trabajar sobre la obra de Müller, y a la luz de la lectura que hacíamos de ella y que intenté explicitar hasta aquí, comprendimos que esa mujer que vuelve de entre los muertos en su obra podía ser – para nosotros- una transparencia alegórica de Rosa, el emblema de la revolución. En el último texto que escribió y que fue publicado el día de su asesinato ella había afirmado: “la revolución se levantará de nuevo con estrépito proclamando al son de clarines: yo soy, yo fui, yo seré”. Es que la revolución para Rosa Luxemburg no muere sino que renace de sus cenizas, vuelve, resucita una y otra vez.

En esta elección de que la mujer del cuadro transparente a Rosa, recogimos la idea mülleriana de aliento benjaminiano de despertar a los muertos. Despertar a Rosa Luxemburg y recomponer lo despedazado, una experiencia histórica que aunque muerta nos sigue hablando al oído instalando una dimensión de futuro. Poner nuestro latido para que pueda emerger del mutismo de la muerte, para que pueda hablar desde nuestra boca y desde nuestras palabras.

Ahora bien, ¿qué lugar ocupa la figura de Rosa Luxemburg en el imaginario de Heiner Müller? Ambicioso interrogante difícil de responder. Lo que sí podemos señalar es que él mismo afirma que aprendió libertad en Rosa Luxemburg, como si la figura de Rosa –judía de Polonia, revolucionaria en Alemania como él la define- instalara un dónde, un lugar de aprendizaje para la resistencia y la libertad. Ese dónde haría posible un diálogo del presente con el pasado; un diálogo con los muertos que podría alumbrar el futuro. Además en otra oportunidad Müller manifestó, antes de la caída del muro, que se sentía feliz de que los restos de la revolucionaria y teórica marxista estuvieran enterrados en el Monumento a los socialistas del cementerio de Friedrichsfelde, en la Alemania del Este, “de este lado del muro”.

Yendo a su dramaturgia no es difícil reconocer en la Ofelia de *Máquina Hamlet*, a quien el río no retuvo, a Rosa Luxemburg siendo devuelta por el río Spree donde la habían arrojado sus asesinos. Por otra parte en su obra *Germania. Muerte en Berlín*, un viejo albañil comunista –Hilse- que está muriendo de cáncer en un hospital,

confunde en su agonía a una muchacha que viene a visitarlo con Rosa Luxemburg y le dice:

“Las aguas no te han retenido, Rosa.  
(Lo mismo que a la Ofelia de Maquina Hamlet quien afirma ser la que el río no retuvo)  
Y aunque nos puedan hacer jabón a todos  
Para ellos no hay jabón que les lave tu sangre.  
¿Hacía frío en la morgue? ¿No sabes, camarada,  
Que te vi por primera vez de cerca,  
Quiero decir tan cerca como ahora,  
En aquel frío enero, invidente ya tú,  
Tendida en la camilla? Doce horas  
Desfilando delante de tu cuerpo  
Y el de Karl Liebknecht, atravesar  
Después Berlín siguiendo vuestros féretros (...) (11)

### *La biografía como epitafio*

En su libro *El hombre ante la muerte*, el historiador francés Philippe Ariès sostiene que el epitafio, la inscripción funeraria que se coloca en la sepultura, implica una llamada al caminante para que éste se detenga ante la memoria del muerto. Al entender al epitafio como una llamada, se lo puede situar más del lado de la voz que del lado de la inscripción. El epitafio como género estaría emparentado así, y en esto coinciden Paul de Man y Derrida, con la prosopopeya pues supone una personificación que anima a lo inanimado –en este caso a la piedra de la losa sepulcral- y lo hace hablar.

En las cartas que la revolucionaria polaco-alemana Rosa Luxemburg escribió desde la prisión en el período 1915-1918, encontramos una afirmación peculiar: “Sobre la losa de mi sepulcro sólo dos sílabas deberán leerse: “Zvi-Zvi”. Es la llamada de los herrerillos a quienes imito tan bien que vienen inmediatamente.” Rosa imagina cuál epitafio le gustaría que se escribiera sobre su lápida y piensa en el canto de un pájaro que funcionaría como interpelación a los hombres y como llamada a los herrerillos mismos a que visiten su tumba y la alegren con su canto. Desde su sepulcro Rosa hubiera querido –como gustaba hacer en vida- imitar el piar de las pequeñas aves. Llamar desde el horizonte mudo de la muerte, con su voz de piedra, a los pájaros. Y por qué no, también, al pájaro de la obra del dramaturgo alemán para que se acerque a cegar a sus asesinos; esos enemigos que, al decir de Benjamin, “no han cesado de vencer”. (12)

Estas ideas sumadas a la tradición, que aparece en la epigrafía funeraria del occidente cristiano en el siglo XVI y perdura hasta principios del siglo XVIII, de convertir a la inscripción funeraria en la narración de una historia, en un relato conmemorativo de la vida del difunto, nos llevaron a concebir nuestro espectáculo como un epitafio, como una voz que interpele a seguir recordando a Rosa Luxemburg al configurar un retrato póstumo con algunos trazos de su biografía. La escenificación de estos trazos biográficos nos permitió animar, hacer hablar, al personaje histórico que como tal se hizo presente desde el horizonte mudo de la muerte. Así quedó desplegada en escena la biografía de Rosa que vuelve de entre los muertos para morir de nuevo. Como la mujer de la obra de Heiner Müller, como los revolucionarios de todos los tiempos y el “sueño eterno” de la revolución. Mortal e inmortal a la vez.

En nuestro espectáculo la mujer del cuadro que sale de su sepulcro, que retorna creciendo desde el suelo, lo hace con un librito individual que los resucitados llevan colgado del cuello como pieza de identidad. Un libro de vida *-Liber vitae-* en el que se narra una biografía. Así se relata en escena, a modo de epitafio, la vida de Luxemburg entregada a la revolución y su trágica muerte a manos de un teniente del ejército alemán: el teniente Vogel, transparencia en nuestro espectáculo del hombre del cuadro. Ese hombre que en la imagen dibujada sale de la casa apretando amenazadoramente un pájaro en la mano, y que de acuerdo a la reconstrucción descriptiva de Müller infringe a la mujer diferentes heridas en el cuello o en la garganta para impedir que salga del mutismo propio de la muerte:

“El hombre bajo el marco de la puerta, el pie derecho todavía en el umbral, el izquierdo ya fuera sobre el suelo (...) extendido el brazo, en la mano derecha tiene preso con gesto de cazador, allí donde se quiebra el ala, un pájaro, la mano izquierda, provista de dedos muy largos y torcidos que aletean, acaricia el plumaje erizado por el miedo a la muerte...” (13)

Siguiendo el relato contenido en el libro de vida de Rosa Luxemburg, el teniente Vogel, luego de dispararle un tiro en la sien, la arroja, ayudado por sus secuaces y protegido por la oscuridad de la noche, a las aguas de un canal berlinés. Ciento treinta y cinco días después las aguas del río Spree devuelven el cadáver; no retienen en su seno el cuerpo de Rosa.

Finalmente cuando se está por volver a repetir en escena, de modo cíclico, el asesinato de la mujer por el hombre del cuadro, cuando éste se acerca una vez más, ahora cuchillo en mano, la mujer ríe y el pájaro acude al llamado y ciega al hombre – que desde un principio es presentado como ciego porque lo que se describe al final acontece desde el comienzo, dado que en la periferia del círculo el principio y el fin son comunes:

“la mirada distraída del asesino cuando examina el cuello de la víctima con el filo del cuchillo, sobre el pájaro en el árbol, en el vacío del paisaje, titubeo antes de la incisión, los ojos que se cierran ante el chorro de sangre, la risa de la mujer que afloja en lo que dura una mirada la garra del estrangulador, hace temblar la mano con el cuchillo, vuelo en picado del pájaro atraído por el destello del filo, aterrizaje sobre la bóveda craneal del hombre, dos picotazos a la derecha y a la izquierda, vahído y chillido del ciego salpicando sangre ...” (14)

Ese sonido articulado voluntariamente, la risa, que hace posible para la mujer la salida del mutismo, hace también posible, aunque no segura, la instauración de un momento de utopía, la ruptura del continuum cíclico de violencia. Así, la esperanza de quebrar la lógica “del asesinato diario” que bombea sangre y al decir de Müller “suministra combustible al planeta”, aunque sea una débil chispa, sigue encendida.

#### *Citas bibliográficas:*

- (1) MÜLLER, HEINER. *Germania muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: Ediciones Iru, 2001. Pág. 150.
- (2) Conversación de trabajo con Heiner Müller del 16 de octubre de 1995. Por Ute Scharienberg. En *Theater der Zeit*, 1996. El subrayado es mío.
- (3) MÜLLER, HEINER. “Descripción de un cuadro”. En *Turia: Revista cultural*: Nº 13, 1990. Pág. 112. El subrayado es mío.

- (4) Entrevista realizada a Heiner Müller por Didier Méreuze, En Revista *El público* N° 42. 1987
- (5) MÜLLER, HEINER. "Descripción de un cuadro". En *Turia: Revista cultural*: N° 13, 1990. Págs. 108-109. Los subrayados son míos.
- (6) BENJAMIN, WALTER. "Tesis de filosofía de la Historia". En *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. Pág. 190
- (7) MÜLLER, HEINER, *Op. Cit.*, Pág. 107.
- (8) *Ibidem*, Pág. 108.
- (9) Cf. MÜLLER, HEINER. *Germania muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: Ediciones Iru, 2001. Pág. 167. Por otra parte esta idea la encontramos también en las Tesis de Benjamin cuando el filósofo alemán afirma que el materialista histórico –en contraposición al historicista- "es lo suficientemente hombre como para hacer saltar el continuum de la historia". Cf. *Op. Cit.* Pág. 189.
- (10) En relación a este punto Cf. CALERO VALERA, ANA ROSA. "Bildbeschreibung de Heiner Müller: La pintura como escritura". En *Forum: Anuari de l'Associació de Germanistes de Catalunya*. N° 11, 2004.
- (11) MÜLLER, HEINER. *Germania muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: Ediciones Iru, 2001. , Pág. 108.
- (12) Cf. El epígrafe de este trabajo: WALTER BENJAMIN, *Op. Cit.* Págs 180-181.
- (13) MÜLLER, HEINER. "Descripción de un cuadro". En *Turia: Revista cultural*: N° 13, 1990. Pág. 108
- (14) *Ibidem*, Pág. 111. El subrayado es mío.

#### *Bibliografía consultada:*

- ARIÈS, PHILIPPE. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus Humanidades, 1999.
- BENJAMIN, WALTER. "Tesis de filosofía de la Historia". En *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989.
- CALERO VALERA, ANA ROSA. "Bildbeschreibung de Heiner Müller: La pintura como escritura". En *Forum: Anuari de l'Associació de Germanistes de Catalunya*. N° 11, 2004.
- LUXEMBURG, ROSA. *J' étáis, Je suis, Je serai!: Correspondence 1914-1918*. Paris: Librairie François Maspero, 1977.
- MÜLLER, HEINER. "Descripción de un cuadro". En *Turia: Revista cultural*: N° 13, 1990. Págs. 107-112. Traducción Ana Rosa Calero y Miguel Teruel.
- MÜLLER, HEINER. *Germania muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: Ediciones Iru, 2001. Traducción Jorge Riechmann
- MÜLLER, HEINER. *Teatro Escogido I*. Madrid: Primer Acto, 1990. Traducción Jorge Riechmann.
- Entrevista realizada a Heiner Müller por Didier Méreuze, En Revista *El público* N° 42. 1987.
- Conversación de trabajo con Heiner Müller del 16 de octubre de 1995. Por Ute Scharienberg. Entrevista publicada en: Hornigk, Frank / Linzer, Martin / Raddatz, Frank / Storch, Wolfgang / Teschke, Holger (eds.), *Kalkfell Für Heiner Müller - Arbeitsbuch*, Berlin: *Theater der Zeit*, 1996.