

La figura de Ulises en la obra de Heiner Müller

Lorena Batistón

Resumen

El presente trabajo analiza la refuncionalización de la figura mítica de Ulises en el contexto de la literatura de la República Democrática Alemana en general y de la obra del dramaturgo Heiner Müller (1929-1995) en particular. En tanto ejemplo representativo de la segunda etapa creativa de Müller, este trabajo se ocupa del análisis del poema *Ulyss* como texto cifrado para las dificultades de expresar un discurso disidente bajo un régimen en el que impera la censura.

Abstract

This work analyzes the refunctionalization of the mystical figure of Ulysses in the context of the literature of the German Democratic Republic, in general, and in the playwright Heiner Müller's work (1929-1995), in particular. As a representative example of the second period of Müller's creative work, this article analyzes poem *Ulyss* as a cryptic text due to the difficulties of asserting a dissident discourse under a regime where censorship is the rule.

El relato homérico de la *Odisea* —escrito alrededor del siglo VIII a.C.— ha sido actualizado, re-elaborado, resemantizado y refuncionalizado, parcial o totalmente, en innumerables oportunidades a lo largo de toda la historia de la literatura de Occidente. La literatura de habla alemana no ha quedado al margen de esta tradición, lo que se refleja en obras de autores como Gerhard Hauptmann, Karl Mickel, Christoph Meckel, Peter Huchel, Ingrid Merkel, Hermann Hesse y Rainer María Rilke, por mencionar sólo algunos. En estos casos, al igual que en el texto objeto de estudio, el relato carece ya de valor mítico en virtud de que los miembros de la comunidad receptora no lo incluyen en su sistema religioso. Northrop Frye considera en este sentido que:

When a system of myths loses all connexion with belief, it becomes purely literary, as Classical myth did in Christian Europe. [...] The Odyssey is to us a work of literature, but its early place in the literary tradition, the importance of gods in its action, and its influence on the later religious thought of Greece, are all features common to literature proper and to mythology, and indicate that the difference between them is more chronological than structural. (1963, 32-33)¹

¹ "Cuando un sistema de mitos pierde su conexión con la fe, se convierte en algo puramente literario, tal como sucedió con el mito clásico en la Europa cristiana. [...] Para nosotros, la Odi

En vista de que carece de sentido analizar la recuperación intertextual del relato clásico a partir de una dimensión teo-cosmológica, el estudio deberá centrarse entonces en la función que dicha recuperación adquiere en un determinado sistema socio-político. Marc Angenot (1998) establece que la recurrencia a las variaciones —lo que Gerard Genette (1982) denomina intertextualidad en su sentido más amplio— puede tener dos funciones y describe la dificultad del crítico para determinar en cada caso específico si esta práctica ha de concebirse como discurso heterónimo, y por lo tanto disidente, o como reafirmación del discurso hegemónico a partir de la confirmación de su posición dominante en tanto modelo para la recreación.

Ciertamente, es válido analizar esta cuestión en torno a la producción literaria del autor alemán Heiner Müller (1929-1995), uno de los mayores exponentes de la recepción crítica de los relatos míticos y modelos de la antigüedad clásica en la República Democrática Alemana través de su refuncionalización como medio para tomar una posición respecto del régimen político imperante. Si bien gran parte de su obra está atravesada por la re-elaboración de motivos de la literatura grecolatina², es necesario distinguir al menos tres fases de producción que permitan sistematizar el estudio de dichas re-elaboraciones³. El primer período se extiende desde fines de la década del cuarenta hasta fines de la década del sesenta y corresponde a lo que se denomina etapa de producción. Aquí, el texto clásico —al igual que otras referencias temáticas y textuales— es material para el desarrollo del trabajo programático de la RDA. Un fragmento de la entrevista que Müller concedió a Silvere Lotringer en 1982 e incluida en los tres tomos de entrevistas publicadas por el dramaturgo⁴ servirá para ilustrar este punto:

Was ist besonders in der DDR, dass Sie zu den Griechen zurückgehen müssen, um über die Gegenwart zu sprechen?

Dafür gibt es zwei Gründe. Einer ist ideologisch. Zur Zeit des antiken Dramas fußte die griechische Gesellschaft noch auf dem Gesetz des Klans. Der Schritt

sea es una obra literaria, pero su temprana presencia en la tradición literaria, la importancia de los dioses en su trama, y su influencia en las creencias religiosas de Grecia son elementos comunes a la literatura propiamente dicha y a la mitología, e indica que la diferencia entre ellas es más cronológica que estructural.” (32-33) La traducción es propia.

² Respecto de la presencia de textos clásicos en la obra de Müller, véase especialmente Gruber: 2000, 89-98, Riedel: 2002, 211-230 y Emmerich: 1990-138-155.

³ Se establecerán aquí fechas tentativas para cada período debido a que dificultades en la datación de algunas obras y la necesidad de revisar la interpretación de algunos textos relativizan los límites temporales de esta clasificación.

⁴ Eke comenta que las entrevistas de Müller, compiladas y editadas en tres tomos, se conciben como una forma de arte particular desarrolla en la década del ochenta. Cfr. Eke: 1999:267.

vom Klan zur Satdt, zur "Polis" markierte den Anfang der Klassengesellschaft. Und es ist DDR-Programm, diese Art von Gesellschaft aufzuheben. Die beiden Wendepunkte können bei uns also dialektisch aufeinander bezogen werden. Den zweiten Punkt nehme ich aus Goethes Tagebuch aus der Zeit, als er IPHIGENIE schrieb. Die Arbeiter, sagt er, fallen vor Hunger um, aber ich muss IPHIGENIE schreiben. (Müller, 1986, 98)⁵

Más allá de sus intereses personales, en esta etapa Müller fue un agente activo en la construcción del estado socialista a través de una producción literaria de carácter eminentemente didáctico en el sentido del teatro brechtiano.

Durante las décadas del setenta y del ochenta —lo que podría considerarse su segunda etapa creativa— Müller utilizó tópicos clásicos, sobre todo los vinculados con los héroes (Prometeo, Heracles, Ulises) para ejercer una doble crítica: por un lado, contra el modelo capitalista y por el otro, contra el modelo socialista instaurado en Alemania, a través de lo expresado tras la máscara de la ridiculización. Así, el discurso de Müller es doblemente heterónimo, pues se opone a los dos sistemas político-económicos vigentes y, al mismo tiempo, se inscribe en la línea discursiva de la lucha por la concreción de la utopía de la ausencia de clases y privilegios. Una nueva cita tomada de la entrevista ya mencionada:

Meinen Sie, Deutschland könne seine Vergangenheit nur durch die Maske der griechischen Kultur anzusehen wagen?

Ich möchte heute kein antikes Stück, keine Bearbeitung eines antiken Stoffs mehr schreiben. Aber in den frühen sechziger Jahren konnte man kein Stück über den Stalinismus schreiben. Man brauchte diese Art von Modell, wenn man die wirklichen Fragen stellen wollte. Diese Leute hier verstehen das sehr schnell. Aber im Westen liest sich das vielleicht einfach wie eine seltsame Geschichte, wie eine bloße Neufassung des antiken Dramas. Das könnte offensichtlich ein Problem sein. (Müller, 1986, 98)⁶

⁵ *¿Qué tiene de especial la RDA que lo obliga a retrotraerse a los griegos para hablar del presente?* Hay dos motivos para ello. Uno es ideológico. En tiempos del teatro de la antigüedad, la sociedad griega todavía se basaba en la ley del clan. El paso del clan a la ciudad, a la "polis", marcó el comienzo de la sociedad clasista. Y el programa de la RDA es eliminar este tipo de sociedad. Nosotros podemos vincular dialécticamente ambos puntos de inflexión. El segundo motivo lo tomo del diario de Goethe, en los tiempos en que escribía IPHIGENIA. Los trabajadores, dice, se desploman por el hambre, pero yo tengo que escribir IPHIGENIA. (Müller, 1986:98) La traducción es propia.

⁶ *¿Cree que Alemania sólo podría atreverse a mirar su pasado a través de la máscara de la cultura griega?* Hoy ya no quiero escribir una pieza clásica, ni re-elaborar un motivo de la antigüedad clásica; pero a comienzos de la década del sesenta no era posible escribir una pieza sobre el stalinismo. Se necesitaba una especie de modelo, si se quería cuestionar de verdad. La gente de

Müller verbaliza aquí la diferencia en la forma en que se utilizan los intertextos clásicos en la literatura de la RFA y en la RDA. Claramente establece que en Alemania Federal sólo se conciben como un recurso estético, en tanto que en el marco de la RDA, éstos han de leerse como comentario político disidente cifrado. Si bien es cierto que a mediados de los ochenta, su interés por los textos de la antigüedad clásica había menguado, en el sentido de que ya no los utilizaba como texto fuente para su propia producción, las referencias intertextuales nunca desaparecieron completamente de su obra.

Tras la unificación de las dos Alemanias, su posición dentro del juego de poder cambió radicalmente. El hecho de que el aparato censor del socialismo hubiera prohibido la publicación de la mayor parte de su producción literaria, despertó el interés del otro lado del muro, por lo que para comienzos de los noventa Müller había sido incorporado al canon literario. Su tercera etapa, muestra entonces el fracaso del modelo socialista ideal y la imposibilidad de rebelarse contra un sistema que ha desmantelado el poder de su contradiscurso al incluirlo en el canon literario. Textos como *Ajax* (1994) son un claro ejemplo de esto.

Para el análisis de *Ulyss*, un poema inscripto, claro está, en la tradición de reescrituras del relato homérico, es imprescindible considerar la posición del texto clásico como referencia intertextual en la obra de Müller teniendo en cuenta la etapa de su producción literaria en la que éste es utilizado, ya que este trabajo —parte de un estudio más amplio— postula la tesis de que las referencias intertextuales son utilizadas con diferentes funciones, que pueden ser sistematizadas a partir de diferentes variables: la fase de producción, el objeto de su crítica (el sistema político, social, teatral o discursivo, entre otros) y la forma de incorporación del referente intertextual (cita directa marcada o no, traducción/transformación intralingüística, interlingüística e intersemiótica, con su diferentes subtipos de manipulación del texto referente).

En el marco de esta construcción, la referencia a la literatura de la antigüedad clásica suele aparecer en Müller como un símbolo de su fe primero y más tarde de su descreimiento en la utopía socialista. Es que, como muchos escritores, pasó por diferentes fases en relación con su posición frente al régimen imperante en la antigua República Democrática Alemana, por lo que es importante tener en cuenta el momento de publicación de sus obras, antes de aventurar una posible interpretación. En el caso del poema que se aborda aquí, Frank Hörnigk, editor de las obras completas de Müller para la editorial Suhrkamp, sitúa el poema en el grupo correspondiente a la producción de 1949-1959, pero

aquí lo comprende muy rápidamente, pero en Alemania Federal tal vez se lea sólo como una historia extraña, como una simple reformulación del teatro de la antigüedad clásica. Evidentemente, esto podría ser un problema. (Müller 1986, 98) La traducción es propia.

en las notas cita la publicación de 1992 como fecha de su primera edición (Müller, 1998, 343).⁷ Marcus Kreikebaum, por su parte, sitúa el texto en 1975 teniendo en cuenta su publicación en el tomo *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* (Kreikebaum, 2003, 383) Sobre esta base y a partir de la referencia a las plantas nucleares, la primera de las cuales se implementó en 1952 en EEUU y cinco años más tarde en Alemania, la datación establecida por Hörnigk resulta al menos confusa y, en cualquiera de los casos, errónea.

ULYSS

*Mit wenig Rudrern auf den salzgewohnten
Baum pflanzt ich meine Hoffnung müd des Festen
Das Meer neu pflügend mit vergehender Furche
Mit seiner Weite meine Dauer maß ich.
Immer wieder spät früh der rötliche
Himmel mit den zwei drei letzten ersten
Wolken überm Gaswerk Kraftwerk Atommeiler
Seit Odysseus starb fünf Monatsreisen
Westlich von Gibraltar im Atlantik
Weit entfernt von Kranz und Flor, durch Brandung.
In der Hölle der Neugierigen brennt er
Dante hat ihn gesehn, mit andern Flammen.⁸*

El poema está compuesto por doce versos, de los cuales los primeros cuatro se diferencian tipográficamente del resto a través del uso de la cursiva. Kreikebaum (2003, 160) considera erróneamente que esto es un indicador de una referencia intertextual y concluye que ha de tratarse de un pastiche, puesto que como cita exacta no aparece en ninguno de los dos textos subyacentes al poema —la Odisea de Homero y el canto XXVI de Dante Alighieri. Por el contrario, el uso de cursiva no suele ser una marca de intertextualidad en Müller. Para las

⁷ Si bien no se refiere específicamente a la problemática de la datación de *Ulyss*, Katharina Ebrecht (2001), quien se encargó de la compilación para la edición, critica en duros términos la versión publicada, sobre todo en lo referido a la eliminación arbitraria de algunos poemas, a la incorrecta datación y a los errores de información que acompañan al texto, además de los errores de impresión. Cf. Ebrecht: 2001, 20-26.

⁸ El texto original ha sido tomado de la siguiente edición: Heiner Müller. Werke 1: Die Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1998, pág. 44. Traducción propia: *Con pocos remeros en el árbol acostumbrado / A la sal sembré mis esperanzas cansado de la firmeza / Labrando otra vez el mar con surco efímero / Con su longitud medí mi permanencia / Siempre de nuevo tarde temprano el rojizo / Cielo con las dos tres últimas primeras / Nubes sobre planta de gas eléctrica nuclear / Desde que Ulises murió a cinco meses de viaje / Al oeste de Gibraltar en el Atlántico / Muy lejos de la corona y los laureles, por la rompiente. / En el infierno de los curiosos arde él / Dante lo ha visto con otras llamas.*

citas, el autor privilegia las mayúsculas, en tanto que, para los pastiches y otras variantes de manipulación textual usuales en su obra dramática, no hay formas tipográficas que les sean propias. La cursiva es, más bien, un modo de establecer una diferencia entre el yo lírico del cuarteto y el yo lírico de los versos subsiguientes, de modo que, ante una situación de recitación del poema, la tipografía funciona como una didascalía que señala la necesidad de utilizar dos voces diferentes.

El yo lírico del cuarteto es probablemente el héroe de la *Odisea*, un Ulises ya muerto que retrospectivamente justifica los motivos de su viaje a partir de la necesidad del desafío. El uso de los verbos en pasado (“*pflanzt*”, “*maß*”) es sólo el primer indicio de esto. Naturalmente, no ha de olvidarse que en su obra dramática Müller utiliza asiduamente el recurso de lo que el denomina “hablar con los muertos”⁹, ya sea a través de la utilización de voces en *off* o de la presencia de los muertos sobre el escenario, estéticamente caracterizados entre otros como féretros, monumentos o muñecos/cadáveres.

En el segundo grupo de versos, el yo lírico ya no es Ulises sino una voz que da cuenta de la situación del planeta tras la muerte del héroe. Las sucesiones que componen el primer terceto de esta segunda parte (“*Immer wieder spät früh*”, “*zwei drei letzten resten*” “*Gaswerk Kraftwerk Atommeiler*”) promueven la idea de que la visión descrita se ha vuelto cíclica y, por lo tanto, continua. Esta imagen no es atípica en la obra de Müller, el eterno retorno, la metáfora del espiral de la historia convertida en círculo vicioso es un motivo recurrente. Al respecto, comenta en una entrevista de 1985 con Urs Jenny y Helmut Kasarek:

Es war also nicht die Wiederkehr des Gleichen, sondern unter ganz anderen Umständen die Wiederkehr des Gleichen und dadurch auch die Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen. Das wäre eine Differenz. Mein Interesse an der Wiederkehr des Gleichen ist ein Interesse an der Sprengung des Kontinuums, auch an Literatur als Sprengsatz und Potential von Revolution. (Müller, 1986, 168)¹⁰

⁹ El llamado “diálogo con los muertos” se inscribe en la serie de prácticas discursivas disidentes desarrolladas por Müller con la intención de eludir al aparato censor. Consiste en la referencia a personajes históricos o ficticios a través de citas o alusiones que no siempre resultan detectables a simple vista. Estas referencias han de actuar como disparadores para establecer el vínculo con los textos anteriores, de modo tal que el lector/espectador logre una interpretación diferente respecto de aquella que lograría con la mera lectura lineal. A su vez, la práctica intertextual cumple una doble función: por un lado, la de la actualización de un pasado que ha caído en el olvido, con el fin de establecer paralelismos entre el momento histórico mencionado y la situación en la que se escribe el texto teatral; por el otro, la del enmascaramiento de la crítica política y social para sortear las prohibiciones que impone la censura.

¹⁰ No era entonces el retorno de lo mismo, sino el retorno de lo mismo en circunstancias totalmente diferentes y por ello el retorno de lo mismo como un otro. Esa sería una diferente. Mi

El modelo teleológico de la historia es el que le permite entonces utilizar elemento del pasado para hablar sobre el presente o sobre el futuro. Pues tal como lo afirma Jean Bessière:

...la obra se comprende en el conjunto social y cognitivo de una cultura y de una Historia de la que propone un paradigma de lectura. La actualidad de la obra es un juicio y un analizador de la Historia (Bessière, 2002, 369).

El uso de anacronismos es el guiño de Müller para que el lector logre establecer la relación entre el relato histórico/mítico con su realidad actual, pero también es una postura frente a este relato histórico/mítico y, en consecuencia, frente a la situación actual. Así, el cielo rojizo (“der rötliche Miel”) y las nubes sobre las plantas de energía (“Wolken überm Gaswerk Kraftwerk Atommeiler”), sumados a la expresión “mit anderen Flammen” (con otras llamas) en el último verso, presentan un escenario infernal o apocalíptico, por cuya repetición se culpa a la muerte anónima y sin gloria de Ulises en el mar (“Seit Odysseus starb [...]. Weit entfernt von Kranz und Flor, durch Brandung.”). Cabe preguntarse entonces qué o a quién representa Ulises en este contexto. Para ello, es necesario analizar dos cuestiones, una literaria y otra sociopolítica.

La primera tiene que ver con la relación que Müller establece con el XXVI canto del *Infierno* de Dante. Allí, el autor ubica a Ulises en el octavo recinto del octavo círculo, a cargo del demonio Gerión. Se trata de Malbolge, un lugar destinado a los fraudulentos y defraudadores, donde el héroe es castigado por su ambición desmedida. Müller, por su parte, lo coloca en el infierno de los curiosos (“In der Hölle der Neugierigen”), despertando la sospecha de un castigo inmerecido. La figura de Ulises ha sido siempre controvertida y Dante fue uno de los autores más críticos y, si bien Müller subraya en otra parte los defectos del héroe (como lo hace, por ejemplo, en *Philoktet*), aquí parece querer oponerse a la lectura canónica, valorando positivamente su ambición en términos de curiosidad. Vale, de todos modos una aclaración que relativiza aunque sólo en parte esta afirmación. Al preguntársele sobre la figura de Ulises, Müller responde: “Odysseus wird ja bestraft für seine Neugier, mit dem Akzent auf Gier.” (Müller, 1990, 35)¹¹. Independientemente de esto, la re-escritura de Müller se opone a la interpretación canónica del Ulises, quien suele ser descripto como un tramposo y manipulador. Al caracterizarlo

interés por el retorno de lo mismo es un interés por quebrar el continuo, también es un interés por la literatura en tanto disparador y potencial para la revolución.” (Müller, 1986, 168).

¹¹ El juego de palabras hace que esta frase se vuelva intraducible. En alemán, el término Neugier, curiosidad, se compone a partir del prefijo Neu, nuevo y del sustantivo Gier, ambición o avidez. Al afirmar Müller que Odiseo es castigado por su curiosidad, dice también que el acento de su curiosidad está en la ambición.

apenas como curioso, presenta una lectura en contra del canon, subvierte el discurso hegemónico en dirección inversa, no ridiculiza algo valorado por el canon sino que, por el contrario, valora positivamente un elemento que éste ha desechado. Angenot afirma que

...a menudo la novedad misma no puede forjarse un lenguaje ni marcar su disidencia sino trabajando sobre material olvidado, recuperando material obsoleto para hacerlo actuar contra las evidencias dominantes, aceptando reactivar un sector descalificado por los saberes canónicos. (Angenot, 1998, 35).

En esta construcción positiva del héroe, Ulises es el espejo en el que se refleja Müller, en tanto autor crítico del sistema vigente. Así el segundo plano de análisis, el socio-político, conduce a la idea de que la muerte de Ulises en el mar es la crítica cifrada a la falta de libertad de expresión. Toda acción, todo texto tendiente a abandonar los límites establecidos por el sistema importan su inmediato silenciamiento a través de los mecanismos de la censura. El mar, el agua, se constituye entonces en la palabra clave para el régimen político de la RDA. El árbol acostumbrado a la sal no es otra cosa que el texto literario a través del cual Müller transmite su idea. La sal en tanto característica inherente del mar es la forma de corrosión natural que ejerce éste sobre los objetos y formas de vida que no le son propias; en términos de lectura cifrada, podría establecer el par sal = censura, sobre todo si se tiene en cuenta lo sucedido con la mayor parte de las obras del autor en este sentido. El autor (que en la RDA es equivalente a intelectual) que, en busca de otros horizontes, de otras formas de organización política y social, se aventura a ir más allá de los límites permitidos, a expresar ideas que pudieran entenderse como insurgentes o conspirativas o que, en términos de Müller, quiere medir su resistencia con el mar, está destinado a la desaparición, al silenciamiento. ¿Qué relación guarda esto con este autor en particular? Durante el régimen socialista sus obras fueron censuradas con frecuencia a causa de su actitud crítica frente al régimen; sin embargo, cuando esta censura despertó el interés por Müller fuera del país y lo llevó a la fama, la RDA lo convirtió en un escritor funcional a la hegemonía, lo incorporó al canon como representante de una nueva dramaturgia. De esta forma, todas las obras que no fueron prohibidas fueron consideradas defensoras del socialismo real instaurado, restando fuerza a la posición disidente del autor. En ambos casos, el sistema terminó fagocitando al autor o, en la metáfora de Müller, el surco que logró trazar en el mar fue efímero y desapareció. Se trata entonces de una metáfora para expresar la impotencia del hombre en la lucha contra el sistema.

La muerte del héroe/intelectual, sin embargo, parece poseer un significado histórico. Müller compara a Ulises con Jasón, en tanto figuras de transición.

Jasón representa la difícil transición entre el mito y la historia¹²; Ulises, la transición entre la historia de los pueblos y historia de los agentes de la política:

Wie Jason, der erste Kolonist, der auf der Schwelle vom Mythos zur Geschichte von seinem Fahrzeug überrollt wird, ist Odysseus eine Figur der Grenzenüberschreitung. Mit ihm geht die Geschichte der Völker in der Politik der Macher auf, verliert das Schicksal sein Gesicht und wird die Maske der Manipulation. Dante hat den point of no return auf die Feuerwand seines INFERNO projiziert, das Scheitern des Odysseus in der Brandung von Atlantis: VOM NEUEM LAND HER EINES WIRBELS WEHEN (...) BIS ÜBER UNS DAS MEER ZUSAMMENSCHLUG. (Müller, 1990b, 64)¹³

La muerte de Ulises representa, al igual que la de Jasón, el fin del crecimiento, la detención de la historia, la imposibilidad de quebrar del círculo vicioso en que se ha transformado su evolución. Con el poema, Müller expresa, entonces, la necesidad de una resistencia frente al sistema que, a través del debate dialéctico, permita que la historia deje de girar en falso sobre sí misma y retome su forma espiralada, tal como lo concibe la filosofía marxista. *Ulyss* es, en síntesis, una exhortación a la libertad de expresión como principio fundamental para el desarrollo de la historia.

Bibliografía

- Angenot, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. 1998.
- Eke, Norbert Otto. *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam. 1999.
- Emmerich, Wolfgang. "Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie." En Hörnigk, Frank (Ed.): *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Leipzig: Reclam. 1990.

¹² Cfr. Con "Und warum meinen Sie, wenn Jason von seinem Schiff erschlagen wird, sei dies das Ende des Mythos und der Beginn der Geschichte? Mit der Kolonisierung beginnt die europäische Geschichte, so wie sie bisher gelaufen ist. Daß das Vehikel der Kolonisierung den Kolonisator erschlägt, deutet auf ihr Ende voraus. Das ist die Drohung des Endes, vor dem wir stehen. Das "Ende des Wachstums". (Müller, 1986, 131) (*¿Y por qué afirma usted que cuando Jasón muere por su barco, termina el mito y comienza la historia? Con la colonización comienza la historia europea, tal como se la conoce hasta ahora. El que el vehículo de la colonización mate al colonizador predice su final. Esa es la amenaza del fin frente al que nos encontramos. El "Fin del crecimiento."*)

¹³ Como Jasón, el primer colono, atropellado por su barco en la transición entre el mito y la historia, Odiseo es una figura transgresora. Con él, la historia de los pueblos desaparece en la política de los hacedores, el destino pierde su rostro y se convierte en la máscara de la manipulación. Dante proyectó el punto del no retorno sobre el muro de fuego de su INFERNO, el fracaso de Odiseo en la rompiente de la Atlántida: DESDE LA TIERRA NUEVA EL SILBILDO DE UN REMOLINO (...) HASTA QUE EL MAR SE CERRÓ SOBRE NOSOTROS. (Müller. 1990b: 64)

- Frye, Northrop. *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York: Harbinger. 1963.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil. 1982
- Gruber, Bettina. "Politik und Mythos. Heiner Müller als Gespensterdramatiker". En: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Tomo 48. Amsterdam: Rodopi. 2000, págs. 89-98.
- Kreikebaum, Marcus: *Heiner Müllers Gedichte*. Bielefeld: Aisthesis. 2003
- Hendrik, Werner: "Verwaltungsakte produzieren keine Erfahrungen". Zum Supergedenkjahr: Heiner Müller im Gespräch mit Hendrik Werner, en: Ingo Schmidt/Florian Vaßen (Eds.): *Bibliographie Heiner Müller*. Tomo 2: 1993-1995. Bielefeld: Aisthesis. 1996. págs. 335-346.
- Müller, Heiner: *Werke 1. Die Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1998.
- : *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche, 1*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren. 1986.
- : *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche 2*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren. 1990.
- : *Material*. Leipzig: Reclam. 1990b.
- : *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiwi. 1999.
- Ostheimer, Michael. *Mythologische Genauigkeit. Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002.
- Riedel, Volker. *Der beste der Griechen – Achill das Vieh: Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption II*, Jena: Bussert und Stadeler. 2002.