

### La violación de un clásico

La cosa es así: promediando la década del 70 del siglo pasado, a Heiner Müller le encargan la traducción de *Hamlet* de William Shakespeare para que sea dirigida por Benno Besson en el *Deutsches Theater* de la ciudad de Berlín. Heiner hace tiempo viene dándole vueltas a los acertijos shakespearianos: ve en esas obras una cifra del pasado, claro, pero también una manera de descifrar el presente –Müller bautiza aquellos materiales propios que releen los clásicos griegos y shakespearianos como *fragmentos sintéticos*–; la idea detrás de ese nombre es la de la barbarie, la de una cultura diezmada, destruida, aplastada por otra, y de la que sólo quedan fragmentos, esquirlas. En occidente, entonces, creemos poseer la cultura griega a través de esos textos o pretendemos entender la totalidad de la experiencia de la época isabelina descifrando los textos de William Shakespeare: nada más lejano a eso, dirá Heiner Müller, esos textos son apenas la punta de un iceberg, iceberg que no conoceremos nunca, que no dimensionaremos nunca, al que no nos enfrentaremos –la historia es una máquina de guerra y los textos que heredamos no son sino la prueba de la destrucción llevada a cabo, la certeza de la violencia

ejercida sobre los cuerpos–. La cultura, entonces, para Müller no es sino el correlato de la supremacía del más fuerte darwiniano, una suerte de destino trágico en donde el azar también dicta sus reglas. Müller escribe un palimpsesto mientras traduce *Hamlet*. Paralelamente a su trabajo de traductor va construyendo un texto encriptado, plagado de citas, construido de fragmentos, amparado por el ángel de Benjamin ve<sup>1</sup> en el pasado nada más que barbarie allí donde el resto lee un continuo temporal. Su texto, entonces, se construye sobre los restos, se edifica a la par que la traducción crece, escribe un *Hamlet* personal, privado, enfebrecido, final, rabioso que pelea cuerpo a cuerpo con el original plagado de pentámetros yámbicos y tropos renacentistas. Müller escribe su *Máquina Hamlet* como una forma de exorcizar aquel trabajo, como una manera de leer a Shakespeare. Una manera violenta de leer lo que el pasado “nos legó”, una manera de enfrentar la práctica de la escritura: no “sirviendo” al clásico sino oponiéndose a él, buscando en ese resto del pasado todo lo que puede explicar el presente y es ahí donde la tesis de Müller sobre el texto de Shakespeare se vuelve fascinante. La explico un poco porque seguro aclarará bastante todo esto que

<sup>1</sup> “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina,

arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 1989: 183).

vienen leyendo (si es que me siguieron hasta acá). Uno de los grandes traumas de Alemania en su historia política es la de haber dado a luz a los teóricos de la revolución, pero no haber podido llevar adelante ningún proceso revolucionario dentro de sus fronteras. Una respuesta posible a este fracaso se explica en una reflexión que fue desarrollando Müller a lo largo de su vida: Alemania está desbordada de teatros públicos, cada ciudad, cada pueblo incluso tiene su teatro público, es en esos espacios, en esos laboratorios de la imaginación social en donde suceden las revoluciones. Los teatros –según Müller– se encargan de ensayar las revoluciones posibles en escena, las representan, por ende no hay necesidad de que se lleven a cabo en el plano de la historia: suceden en el tiempo circular del mito, en la luminosidad ejemplificadora del escenario frente a los ojos de la platea a oscuras, silente, adormilada. La revolución y sus fracasos, entonces, como motores de la ficción. La otra respuesta, aquella que pone en funcionamiento el palimpsesto de HM sobre *Hamlet*<sup>2</sup>, y que puede leerse como “un ajuste de cuentas” con WS sería más o menos así: HM culpa a WS de haber construido el arquetipo que permitió la obturación de la revolución y al mismo tiempo construir la figura de “los-padres-teóricos-de-la-revolución-que-nunca podrán-llevarla-a-cabo”. Es decir, *Hamlet* es un intelectual, estudiante universitario,

integrante del “círculo rojo” de su época que, aun conociendo los pormenores del crimen cometido y teniendo a su alcance las herramientas para cambiar el estado de las cosas no hace absolutamente nada: *Hamlet* no sólo no puede accionar, sino que se dedica metódicamente a pensar, especular, teorizar e incluso a construir ficciones (la obra dentro de la obra –aquí otra vez la idea del teatro como develador de crímenes que luego resultan inconfesos e improbables, el teatro como espacio de imaginación social, un espacio para que las cosas no sucedan en “lo real”–). *Hamlet*, entonces, está llamado a ser un revolucionario: alguien que puede cambiar la estructura opresiva de su tiempo. Y no sólo no obedece ese llamado, no toma esa vocación para sí, sino que pierde su tiempo en especulaciones sin sentido y en acciones que sólo dilatan el desenlace, tornando improbable cualquier cambio, debilitando así todo proceso revolucionario. Rodeando la trama y la topografía se pasea Fortinbrás: quien viene a hacer la guerra, el que viene a cambiar la trama del poder para que el poder siga siendo el mismo y también, claro, está Laertes (los tres modelos de juventud) que –como una extemporánea erinia– pretende infructuosamente vengar los crímenes familiares. *Hamlet*, entonces, intelectual llamado a la revolución se niega a ella, la dilata, la pierde, la desperdicia y mata al tirano en un último acto desesperado antes que la muerte se lo lleve para siempre: un

---

<sup>2</sup> Imposible no dejar de ver en estas siglas el espejo del nombre de su obra más célebre: Heiner Müller (HM) / Hamlet Maschine (HM) (en su original alemán); la obra en cuestión, entonces, no es otra cosa que un autorretrato del autor, no es sino la manera en que el dramaturgo se ve a sí mismo produciendo un texto que es espejo de su época y de aquella de la que el autor se sirve: un texto que

mira el pasado, plantado en el presente y arrastrado hacia el futuro. Un texto máquina, un autor que deviene máquina, que entra –inexorablemente– al sistema para hacer cuña en él, para provocar el estallido, la explosión, la proliferación de esquirlas que quiere producir para que su texto (HM) sea a la vez un texto que permita un palimpsesto futuro.

salto al vacío<sup>3</sup>. Este arquetipo, dice HM, puesto en escena hasta la náusea desde algún día de 1601 hasta nuestros días, varias veces por día, en el mundo todo, representado sin pausa no hizo sino fijar definitiva e inexorablemente la idea de que no hay intelectual que, llamado a la revolución, pueda ejecutarla, llevarla adelante, triunfar y morir por ella. HM culpa a Shakespeare por la creación de este arcano maldito que llevó al fracaso todo intento revolucionario en occidente, la persistencia de este personaje no es sino la comprobación ominosa de esta hipótesis: que *Hamlet* sea un personaje tan famoso y reconocido es sinónimo de su penetración cultural, la burguesía sigue festejándolo porque es el hijo de estos tiempos y de aquellos y, ojalá así sea, del futuro. El trabajo de HM en su HM es un proceso de demolición violenta de ese arquetipo, las maneras en las que HM “entra” al texto de WS son intentos (siempre fallidos) de romper la lógica maquinal de aquel texto, de violentarlo, de construir una máquina textual que pueda romper el embrujo conseguido por WS al construir el arquetipo burgués por antonomasia, el enemigo interno.

Todo esto para decir que nuestro teatro más poderoso (y lo que sigue, como casi todo lo que escribo, es mi opinión y lejos estoy de convencer a nadie de aquellas cosas en las que creo; me limito (o intento al menos) transformar mis palabras en acciones para que éstas (y aquellas) hablen por sí mismas) es aquel que lleva en sí la voluntad de quiebre, la necesidad de mirar nuestra tradición (la Argentina, la de occidente, la que queramos mirar) a los ojos, la de poder

entablar un diálogo con los muertos, mirar a nuestros muertos ilustres a los ojos y decirles, cara a cara, lo que pensamos de ellos, lo que creemos de ellos, lo que vemos errado, lo que consideramos fallido, peligroso, explosivo –no un acto de ventriloquía sino la verdadera conmoción que proviene del mirar a los ojos del otro para poder decirle en plena posesión de conciencia lo que pensamos–. No mirar el pasado como una estatua ecuestre a la cual rendirse (por pequeñez, por ineficacia, por inexperiencia) sino reconocer en el pasado la cifra del presente, poder hacer el teatro que hoy dialoga con todo aquello que fuimos, que no es otra cosa que lo que aquellos soñaron para que nosotros seamos. Si no propiciamos la violencia sobre los cuerpos textuales mansamente aceptados por el sistema no seremos sino legales euménides en el común espacio del sentido común. El teatro, hoy y siempre, precisa de las furias que, abalanzándose sobre los textos del pasado propicien los crímenes necesarios para que el presente sea un extraordinario trampolín para el futuro. Leer hoy y siempre con la urgencia, la inconformidad, la ira y la violencia de nuestros tiempos para que esos textos vuelvan a tener el grado de “irresponsabilidad” necesaria que supieron tener a la hora de ser creados. Somos el producto de infinitas violencias cometidas, no creamos que la mansedumbre doctrinaria puede llegar a representarnos ni a un costado ni al otro del camino sino a ambos lados, como lo describe HM en su *HM*:

<sup>3</sup> Laurence Olivier lo hace de manera literal cuando pega aquel salto en su película, espada en mano, lanzándose sobre el buen Claudio antes de que el

veneno haga su efecto final. <https://www.youtube.com/watch?v=uuxyOVDnqkM> (ver a partir del minuto 120).

Mi lugar, si mi drama aún tuviera lugar, estaría a ambos lados del frente, entre los frentes, por encima. Yo, dentro del olor sudoroso de la muchedumbre, le tiro piedras a la policía soldados tanques vehículos blindados, cristal blindado. Yo, mirando a través de las puertas del cristal blindado la masa que se agolpa, huelo el sudor de mi miedo. Yo, ahogado por las ganas de vomitar agitando el puño en contra de mí, parado detrás del vidrio blindado. Yo, transido de miedo y desprecio me veo a mí en medio de la agolpada muchedumbre, con espuma en la boca agitando el puño en mi contra.<sup>4</sup>

Esa, entonces, nuestra manera de estar, nuestra manera de escribir, nuestra manera de leer.

**Alejandro Tantanian** <sup>56</sup>

### **Bibliografía**

BENJAMIN, W. (1989). “Tesis de filosofía de la historia”. Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. 175-191.

---

<sup>4</sup> Traducción de Dieter Welke y Gabriela Massuh para el estreno argentino de *Máquina Hamlet* dirigida por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi; una coproducción del Teatro San Martín de Buenos Aires, Instituto Goethe y El periférico de objetos. Espectáculo estrenado en la sala Callejón de los deseos (hoy Espacio Callejón), Buenos Aires, 1995.

<sup>5</sup> Texto de la charla brindada por Alejandro Tantanian el sábado 01 de febrero de 2020 en el Museo Mar (Mar del Plata), durante el ciclo *La noche de las ideas. Ser viviente, estar vivo*, organizado por el *Institut Français Argentine*.

<sup>6</sup> Alejandro Tantanian (Buenos Aires, 1966). Actor, autor, director, docente, traductor y gestor

cultural. Integró las formaciones Caraja-jí y El Periférico de Objetos. Fundador de Panorama Sur (2010-2019). Curador de Curador de Artes Teatrales del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA, 2015-2016). Director General y Artístico del TNA / Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes (2017-2020). Ha participado en más de sesenta festivales internacionales y ha sido merecedor de numerosos premios nacionales. Ha obtenido la beca de la Akademie Schloss Solitude (Alemania). Entre sus trabajos más recientes como director cuentan *Sagrado bosque de monstruos* (2018), *Todas las canciones de amor* (2016). Contacto: atantanian@gmail.com