

J. Jorge Prado Zavala

**La máquina Müller:
el drama como puesta en crisis de la historia**

ACTOR QUE REPRESENTA A HAMLET:

No soy Hamlet. No interpreto ningún papel más.
Mis palabras ya no tienen que decirme nada. Mis
pensamientos desangran las imágenes. Mi drama
ya no tiene lugar.

(Müller, *La máquina Hamlet*).

Una máquina abstracta

En 1977, Heiner Müller presentó, como director artístico del Berliner Ensemble, una versión dramática muy personal del *Hamlet* de Shakespeare. El evento tal vez no hubiera trascendido (aunque al parecer tampoco era la intención de Müller), como tantas otras de sus versiones personales sobre textos clásicos, a no ser porque la dramaturgia efectivamente era bastante novedosa: un Shakespeare casi irreconocible, un no Hamlet, una no Ofelia, una no Anécdota. Además de todo, la propuesta buscaba ser algún dispositivo detonador en el ámbito cultural colectivo, algo así como una máquina. La propuesta escénica y dramática había sido nombrada “máquina”: *La máquina Hamlet* (*Die Hamletmaschine*).

Heiner Müller (Alemania, 1929-1995) fue el dramaturgo y director del Berliner Ensemble (creado por Berthold Brecht) que, como testigo de la Segunda Guerra Mundial, el holocausto, el estalinismo, la guerra fría y el muro de Berlín, expresó una desesperanzada visión del mundo en obras como *Cuarteto* (montada en México en 1996 por Ludwik Margules), *Medea Material*, *Germania 3* y *Hamletmaschine (La máquina Hamlet)*. Como Samuel Beckett y muchos otros autores de la posguerra (aunque se le comenzara a reconocer internacionalmente hasta 1977), Müller cuestionó, de manera siempre pesimista, los supuestos “razón y progreso” de la civilización occidental, denunciando así las crisis esenciales después denominadas “final de la historia” (el fin de la historia moderna);¹ pero no se limitó a acercarse sólo de modo temático a lo que sería un epitafio de la humanidad, sino que transgredió las convenciones más fundamentales de la dramaturgia: argumento, personajes, conflicto, didascalias.

Müller rara vez ofrece acotaciones para los directores, y su prosa evita la puntuación y aun la gramática... La estética de Müller sólo puede describirse de modo contradictorio; estamos ante un caso de **belleza por error**, lograda con ingredientes que deberían rechazarla. (Juan Villoro, en Müller, 1996).

Su modelo consiste en reducir la espectacularidad del teatro a la unidad verbal: “me gustaría que una obra tuviera tantas

¹ El “fin de la historia” (entendida como ciencia) se refiere a que “con el triunfo del capitalismo no habría cambio alguno que esperar ya que lo único que se avistaría en el horizonte no sería más que capitalismo”. (Luis Armando González, “Neoconservadores, posmodernos y teóricos críticos”, *Revista Política*.) La idea hace referencia a la perspectiva de la modernidad en la que se inscriben las teorías de Hegel y Marx, según las cuales: “la dialéctica de la evolución histórica conduciría al ‘absoluto’, es decir, al fin de las contradicciones y, en consecuencia, al fin de la historia.” (Gloria Delgado, *El mundo moderno y contemporáneo*, tomo II, p. 925.) Esta última autora, sin embargo, observa que ni el mundo se ha detenido con la desaparición del socialismo soviético, ni la permanencia del capitalismo como sistema económico dominante implica que se han de detener los procesos del cambio: La historia no ha muerto. Ver también Prado, *Máquina Coatlicue, un homenaje a Heiner Müller*.

palabras como el directorio telefónico” (citado por Juan Villoro, en Müller, *Cuarteto*).

La obra *La máquina Hamlet* es, tal vez, el trabajo más avanzado de desarticulación de un texto clásico. Usando como pretexto a Shakespeare, Müller escribió sobre sus circunstancias sociales, históricas, políticas y hasta personales, como el suicidio de su esposa.

OFELIA(CORO/HAMLET).

Soy Ofelia. La que no ha guardado el río. La mujer ahorcada. La mujer con las venas de las muñecas abiertas. La mujer de la sobredosis. EN LOS LABIOS NIEVE. La mujer con la cabeza metida en el horno de gas. Ayer paré de matarme (*La máquina Hamlet*, p. 175.)

Si bien la intención original de Müller parecía ser evadir la censura estalinista, latente en su lado del muro de Berlín, para proponer una crítica artística a la sociedad visible, a su mundo o realidad, su propuesta llegó más lejos. A partir de los años noventa, sus adaptaciones de Shakespeare, Eurípides y otros autores clásicos fueron acogidas por las comunidades artísticas de Occidente como un genuino nuevo modelo dramático, como había sucedido antes con los autores del teatro del absurdo,² entre los cuales figura Samuel Beckett.

No sabemos si durante los años 70 Müller tuvo contacto, estando en una Alemania Oriental reprimida, con las teorías emergentes de Deleuze y Guattari, pero sí podemos decir, al analizar *La máquina Hamlet*, que la propuesta del director teatral se parece mucho a un rizoma (práctica cultural que combina la búsqueda y la creatividad.)³

² Ver Esslin, 1961.

³ Hay que revisar especialmente el capítulo “Rizoma” de *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari .

Si vemos y comparamos *Mil mesetas* (1979) y *La máquina Hamlet* (1977), las coincidencias ideológicas son muchas. *Mil Mesetas* es un conjunto de textos ensayísticos que hablan de una posible imagen esquizoide del mundo, socio-culturalmente hablando, lograda gracias a su análisis rizomático, opuesto a las jerarquizaciones, clasificaciones y ordenamientos propios del psicoanálisis occidental. Deleuze y Guattari no pretenden ofrecer un libro, entendido como tal, ni pretenden que su texto siga un orden preestablecido. Sin embargo, sí tratan de aportar un artificio imaginario, que denominan “máquina abstracta”, capaz de desarticular el cuerpo cultural de las estructuras culturales convencionales. Müller, por su parte, desarticula a Shakespeare para exhibirnos un nuevo territorio artístico, con más posibilidades que verdades absolutas. La máquina abstracta lograda por Müller es una crítica profunda, transformadora del código cultural reconocido y reconocible de la textualidad clásica, convencional, organizada rígidamente.

En *La máquina* de Müller podemos ver una dramaturgia sobre la desesperación y el horror. Sin embargo, quizá el hallazgo más importante del lector sea ver la propia estructura dramática puesta en crisis. Si bien parte de esta crisis, para el caso de Müller, emana de una necesidad de organizar un territorio expresivo a salvo de la censura estalinista, así como de una necesidad de desarticular el cuerpo convencional de un teatro desbordado de elementos de vacía espectacularidad.⁴

...el teatro en general está en crisis por no saber más cuál es su función y por no hallar su nueva relación con el público. (Müller en “Sin salida hasta el fin”, entrevista por Fernando De Ita en *Telón de Fondo*).

⁴ Varios estudiosos hablaron o hablan, por esto, de la “crisis del espectáculo” (Ver Adorno *et al.*, 1969).

La propuesta del dramaturgo trata, de hecho, de llevar la crisis estética del teatro a escena. Un autor como Müller parece criticar, desde su teatro de palabras, el maximalismo que se ha alcanzado en la escena —como reacción a, o por influencia de los medios masivos como el cine, la televisión y las computadoras. Para este creador, el teatro ha evolucionado a imitación de los medios masivos y no como teatro en sí:

Mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extraviado. [...] Ver la televisión. La náusea diaria. Náusea de la cháchara precocinada. [...] Salve COCA-COLA. (*La máquina Hamlet*, p. 179.)

Müller le devuelve al teatro una dignidad perdida: la de la expresión verbal, y para ello recurre a un espectáculo apoyado fundamentalmente en la palabra. Sin embargo, se trata de la palabra en su sentido más profundo, es decir, como caos interno (recordemos a Joyce), como desorden de la conciencia y de capacidad de comunicación (afinidad con Beckett), como reflejo de la entropía de un mundo exterior devastado y transformado por sus crisis, desde la Guerra Fría hasta sus actuales consecuencias (¿de posguerra fría?)⁵

⁵ Desde que terminó la Guerra Fría han aparecido o se han acrecentado diversos fenómenos que afectan a la sociedad internacional. Los siguientes fueron condensados y ampliados a partir de *El mundo moderno y contemporáneo*, de Gloria Delgado [2000, tomo II]:

I. Un nuevo orden mundial, virtualmente establecido a partir de la Guerra del Golfo Pérsico en 1991, que pretende ser liderado por los Estados Unidos, re-frendado tras los siniestros del 11 de septiembre de 2001.

II. Una batalla económica entre Europa Occidental (Unión Europea), Japón y Norteamérica.

III. Una política global conflictiva entre ocho grandes civilizaciones: occidental, confuciana, japonesa, islámica, hindú, eslavo-ortodoxa, iberoamericana y africana, en desiguales procesos de modernización económica y social.

IV. La revolución informática y de telecomunicaciones, que ha convertido al mundo en una aldea global, en la que se ven afectados todos los aspectos de la vida humana.

*Aktualitat*⁶

La Máquina de Hamlet es la respuesta de Müller a Hamlet en nueve páginas y cinco actos. Su denso corpus intertextual se encuentra saturado de problemas formales. El primer acto, por ejemplo, no se atribuye a ningún hablante (a pesar de que comienza por “yo era Hamlet”), y la brevedad de la obra demanda un compromiso adicional por parte de directores y actores” (David Barnett, “Resisting the revolution”)⁷

Barnett argumenta en su artículo que, en 1977, *La máquina Hamlet* era una respuesta contemporánea de Heiner Müller a los cuestionamientos histórico-políticos latentes en William Shakespeare. Müller no había usado el texto como tal, sino como pretexto para un modelo dramático transgresor: una crítica moderna disfrazada de teatro clásico. En la República Democrática Alemana (RDA) hubiera sido muy peligroso presentar un teatro crítico de otra manera, considerando la censura de corte estalinista. La obra se estrenó en 1979 en Saint-Denis, Francia;⁸ y a pesar de que obtuvo varios permisos para presentarse en la República Federal Alemana (RFA), así como en otros países occidentales, jamás se logró presentar en la RDA ni en otro país socialista de entonces.

V. La posmodernidad, que relativiza todos los valores y conceptos.

VI. Graves problemas ecológicos, derivados del crecimiento demográfico y de efectos negativos de la tecnología.

⁶ *Aktualitat*: Contextualización de una lectura en función del ambiente socio-cultural inmediato (mencionado por Barnett a lo largo de su artículo “Resisting the Revolution”). La interpretación castellana más cercana no necesariamente es actualización, pero sí pudiera ser “recontextualización”.

⁷ “*The Hamletmachine is Müller’s nine-page five-act response to Hamlet. Its dense intertextual corpus is riddled with formal problems. The first act, for example, is not attributed to a speaker (despite starting ‘I was Hamlet’), and the brevity of the piece cries out to directors and actors for their extra input.*”

⁸ Archivo Heiner Müller, sin página.

En 1988, observa Barnett, las condiciones para el dramaturgo-director germano más influyente después de 1945 cambiarían. Ante la *perestroika*, la *glasnost* y la crisis política de la Unión Soviética, el debilitamiento y eventual caída de la cortina de hierro, el derrumbe del muro de Berlín y la reunificación de la RDA y la RFA, la oportunidad para *La máquina Hamlet* se daba, pero tal vez valía la pena una visión menos politizada, más universal, de Shakespeare; Müller decidió que trabajaría una versión completa, integral, del *Hamlet* original.

Es curioso notar cómo en esta ocasión el carácter experimental del trabajo implicaría un respeto conservador hacia el texto, mínimamente alterado (sólo algunas escenas fueron reducidas o adaptadas),⁹ así como una búsqueda de su universalidad por medio del distanciamiento frente a los sucesos que en ese momento se daban en la RDA. Esto significó, por un lado, realizar una puesta en escena de la obra de Shakespeare prácticamente sin cortes (Barnett describe una ambiciosa producción de ocho horas de duración, incluyendo dos horas para los intermedios),¹⁰ la cual, por otro lado, se desvincularía políticamente de los cambios históricos referentes a la caída del muro de Berlín.

Pero Müller mantenía una deuda moral (indica Barnett) con su *máquina Hamlet*, y aunque el contenido pasaba de moda ante los mismos ojos de su autor, fue incluida como parte del montaje.¹¹ Fue así como la, en otro momento polémica pieza, se escenificaría por vez primera de ese lado de la cortina de hierro. El impresionante conjunto espectacular fue estrenado bajo el título *Hamlet/Máquina* el 24 de marzo de 1990, des-

⁹ Barnett indica que las últimas líneas de Fortimbrás fueron cambiadas por un poema (el Lamento de Fortimbrás, de Zbigniew Herbert.)

¹⁰ Las funciones empezaban a las 16:00 horas y terminaban cerca de la medianoche.

¹¹ *La máquina Hamlet* se insertó entre las escenas 4 y 5 del acto IV, como un “austero” miniespectáculo de cuarenta minutos con tres Hamlets y cinco Ofelias.

pués de seis meses de ensayos, en uno de los teatros más importantes de la RDA, el Deutsches Theater de Berlín.

Entre los valores conceptuales de este experimento está el mostrar el trabajo artístico-creativo como un proceso de investigación. Barnett (“*Resisting Revolution*”, p. 3) plantea que Müller partió de dos hipótesis:

1. El *Hamlet* de Shakespeare no basta para convertir la problemática del sujeto en drama. Por lo tanto, la obra es un material sin respuestas propias, que permite una interacción creativa con quienes la llevan a escena.
2. Sí es posible, sin embargo, una confrontación dramática entre la obra artística y su propio contexto sociopolítico, es decir, entre el texto y la historia, pero que no sea rebasada por lo efímero inmediato (la reunificación alemana.)

El desarrollo del experimento ya lo hemos descrito. Los resultados, por otra parte, parecen haber sido el éxito ante el público y diversos comentarios de una crítica dividida. La evaluación a distancia muestra que se trató de una de las producciones más importantes de la RDA. Sin embargo, Müller tuvo en su contra el **no haber logrado** separar la obra del contexto histórico inmediato (meta por demás imposible, dada la fuerza de aquellos eventos reales.)

Ver el acto de creación artística como un proceso de investigación hace especular sobre la posibilidad de un proceso inverso, es decir, ver al acto de investigación como un proceso creativo y —¿por qué no?— artístico. En *La precisión de la incertidumbre*, Lauro Zavala reflexiona sobre nuevos modelos de escritura que parten de considerar la distinción entre creación y crítica como una hipótesis de trabajo:

En la condición posmoderna, toda simultaneidad de opuestos es posible, gracias a la disolución del concepto de binariedad.

[... Por esto en] el discurso crítico contemporáneo, en lugar de confiar en la existencia de métodos únicos para acceder al conocimiento, se juega con algoritmos interdisciplinarios, en los que no se duda en emplear un lenguaje metafórico y alegórico. [...]

Se presenta ante nosotros un reto evidente: la necesidad de imaginar nuevas formas de establecer el diálogo entre las élites de creadores e investigadores, y el resto de la sociedad civil. (*La precisión de la incertidumbre*, pp. 79 y 84.)

A estas nuevas formas textuales interdisciplinarias Zavala las llama *escrituras dialógicas*, las cuales requieren, a su vez, de nuevas formas de lectura: nuevos lectores. De ahí que los estudios de interpretación y crítica contemporáneos hayan volcado tanto interés hacia la figura del receptor, cuyas formas de representación escritural de lo observado —por más heterodoxas que pudieran ser— valen tanto como la más convencional forma de investigación. Un ejemplo de esto, según Zavala, se da en el estudio de la historia:

En el caso de la nueva historia, marcadamente próxima al campo de los estudios culturales, es notorio el desarrollo de campos específicos, como la historia oral... En este caso se toma distancia de la historia oficial y se reconocen actores sociales anteriormente marginados, como las mujeres, los niños, los ancianos, las minorías étnicas y otros. La historia oral establece, implícitamente, una relación dialógica con la historia tradicional... Este terreno está en el entrecruce de la historia, el periodismo, la etnografía y los estudios culturales de la vida cotidiana urbana. (*ibid.*, p. 28.)

Desde este punto de vista, no es impertinente el análisis de la Historia vista desde microhistorias literarias como la ficción dramática del *Hamlet* de Shakespeare y, luego entonces, vista también desde los parámetros de una teoría literaria o estética que, en este caso, puede ser el modelo teatral de Heiner Müller.

Müller sabía que su propio contexto histórico se vería reflejado en Shakespeare. Pero ese *background* inmediato sería efímero, pasajero, lo cual le restaría universalidad a la puesta en escena de un texto clásico. Su apuesta fue, por tanto, la ya mencionada: un montaje que luchara por descontextualizarse del presente. El intento se hizo traduciendo la caída del reino de Dinamarca como el fin apocalíptico del mundo, una especie de alegoría del desastre ecológico al que se aproxima la humanidad. Para esto, Barnett reseña que, al principio de la representación, la escenografía sugería una era glacial que poco a poco se iba derritiendo, transformando, para presentar al final de la función un planeta sofocado por el calor.

Conocemos ya que el tema del destino de la humanidad en este montaje fue *comido*, escénicamente hablando, por la reunificación alemana. Era de esperarse esta cuestión de la *aktualitat*. Pero Shakespeare se repite en la historia universal y, por lo tanto, acaso sólo sea cuestión de tiempo para descubrir en *Hamlet* el texto apocalípticamente profético pretendido por Müller.

Sin embargo, nuestro interés en esta perspectiva proléptica para un texto dramático radica en el tratamiento, que un director que ante todo se reconoce como dramaturgo, tiene para con la relación fábula-trama. Intentaremos ver si se pueden aplicar conceptos de teoría dramática/teatral a otros ámbitos del conocimiento (la historia universal, por ejemplo.)

Jorge Riechmann observa que, a partir de la obra *Germania Tod in Berlín* (*Muerte de Germania en Berlín*, de 1971), Müller adopta una forma que rompe con la estructura dramática convencional y que él mismo denomina *fragmento sintético*, consistente en un:

...*collage* de escenas sin fábula lineal, prestando mayor atención a la intrahistoria (la producción y reproducción de la realidad social en la vida cotidiana) que a la Historia de los hé-

roes geniales y las fechas decisivas (esto último constituye de todas formas una característica general de las obras de Müller). (“Presentación de un autor incómodo”, en *Archivo Heiner Müller*).

La justificación de Müller es la siguiente: “No creo que una historia que tenga ‘pies y cabeza’ (la fábula en su sentido clásico) pueda hoy hacer justicia a la realidad” (Müller, citado por Riechmann, *ibid.*)

Como vemos, el teatro mülleriano pone en crisis las convenciones clásicas; y las palabras anteriores alcanzan más interpretaciones si consideramos que la historia universal es —a fin de cuentas— también una narrativa, con su propia fábula (escrita por un orden patriarcal autoritario). La narración de esta historia universal, hecha por quienes han ostentado el poder, ha ido perdiendo legitimidad desde la nueva valoración de otras versiones (la individual, la de la vida cotidiana y la privada, la de los pueblos conquistados, las de las minorías, las de los marginados, etc.), las cuales muchas veces contradicen y ponen en evidencia al gran discurso oficial.

Podemos hablar de la historia universal como de un organismo vivo, es decir, un cuerpo organizado (un *cuerpo con órganos* en el sentido de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*),¹² cuyos elementos constitutivos (los discursos oficiales, las leyes, las instituciones), en la era de la posmodernidad, son objeto de sospecha (al igual que todo lo que anteriormente se reconocía como verdades incuestionables). ¿Con qué autoridad cuenta tal o cual persona o institución para afirmar que este o aquel acontecimiento sucedió efectivamente y de qué manera? En nuestros días, cualquier posición (académica, moral, política, económica, religiosa) implica una estructura de poder, y su discurso, gracias a la posibilidad de los análisis contemporá-

¹² Estos autores analizan las estructuras sociales como un cuerpo viviente.

neos (de recepción, deconstructivos, culturales, hermenéuticos, poscolonialistas, postfeministas, postestructuralistas, semiológicos, lingüístico-pragmáticos, etc.), encuentra varios niveles de lectura que ya no se cierran a la univocidad.

En la historia, el objeto de reflexión no es ya el documento de la evidencia histórica, sino la interpretación a la que se ve sometido. El historiador de la crisis ya no sólo estudia el documento, sino principalmente la forma como éste es interpretado desde distintas perspectivas y con distintos fines. El documento —sea grabado, escrito, filmado, exhibido o reproducido de cualquier manera— no es ya el elemento que concluye los debates, sino el punto de arranque que inicia la polémica de las interpretaciones (*La precisión de la incertidumbre*, p. 93).

Desde este punto de vista (¿neohistoricista?), *Hamlet* es una prolongada discusión que se inicia acaso con el mito de Orestes, enunciado por Homero, Esquilo, *et al.*,¹³ cuya anécdota parece repetirse siglos después en la leyenda medieval de Amleth. Esta leyenda figura en la *Historia dánica*, escrita en latín en el siglo XII por el historiador y eclesiástico Saxo Grammaticus (impresa hasta 1514 en París.) Adaptada por Francois de Belleforest para el volumen V de sus *Histoires tragiques* (1559-1570, impresa en 1576), la leyenda se hizo conocida entre los dramaturgos isabelinos, que la plasmaron en una primitiva *Tragedy of Hamlet* o *Ur-Hamlet* (hoy desaparecida, interpretada en Londres entre 1587 y 1589, reseñada por Thomas Lodge en 1596, y posiblemente escrita por Thomas Kyd), antes de llegar a su versión más lograda, la de

¹³ Orestes y Hamlet comparten la carga moral de vengar al padre asesinado, lo que implica una reivindicación de la Historia a través de la recuperación de la dignidad de una memoria familiar.

William Shakespeare (la cual sería estrenada entre 1598 y 1601, e impresa hasta 1603 con una dramaturgia revisada.)¹⁴

El Príncipe de Dinamarca hizo célebre a David Garrick en el siglo XVIII, ya con los parlamentos de Shakespeare. Como sabemos, esa época se distingue por el predominio de la razón sobre los sentimientos y emociones, lo cual de alguna manera se refleja en la tesis sobre actuación formal, o formalista, de *La paradoja del comediante* (1773), de Denis Diderot. En resumen, Diderot afirma que el actor que domina sus emociones sobre el escenario tiene mejor control sobre su público. Basta entonces imaginar a un Hamlet racional, con absoluto control de sus pasiones, para proponer que el estilo de actuación formal implica la continuación de una discusión estética, pero también filosófica, política e histórica, que no concluye.

No es sólo mi negro manto, buena madre, ni el obligado traje de riguroso luto, ni los vaporosos suspiros de un aliento ahogado, no; ni el raudal desbordante de los ojos, ni la expresión abatida del semblante, junto con todas las formas, modos y exteriorizaciones de dolor, lo que puede indicar mi estado de ánimo. Todo esto es realmente apariencia, pues son cosas que el hombre puede fingir. (*Hamlet*, I, ii).¹⁵

La actuación formalista encuentra réplica hasta el año 1912, a través del Teatro de Arte de Moscú, gracias al esfuerzo conjugado del sistema de actuación vivencial, desarrollado por

¹⁴ Para los datos de este párrafo, se comparó el prefacio de Cyrus Hoy para *Hamlet* de Shakespeare, en la edición de 1963 de Norton, con los comentarios críticos de otras ediciones. (Las citas de Shakespeare serán de esta edición y las traducciones al español de la edición de Águilar de 1943).

¹⁵ *Tis not alone my inky cloak, good mother./ Nor customary suits of solemn black./ Nor windy suspiration of forced breath./ No, nor the fruitful river in the eye./ Nor the dejected haviour of the visage./ Together with all forms, moods, shapes of grief./ That can denote me truly. These indeed seem./ For they are actions that a man may play.*

Constantin Stanislavski, con la dirección escénica de Edward Gordon Craig, para montar *Hamlet*. Técnica y dirección son los elementos más importantes de esta puesta en escena, y son los factores cuya influencia rebasó un hemisferio para convertirse en la base del arte dramático de los Estados Unidos y de Occidente en general: el *realismo psicológico*.

¿No es tremendo que ese cómico, no más que en ficción pura, en sueño de pasión, pueda subyugar así su alma a su propio antojo hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia su semblante, se le corte la voz, y su naturaleza entera se adapte en su exterior a su pensamiento? (*Hamlet*, II, ii).¹⁶

La discusión escénico-dramática continúa hasta nuestros días y la mayoría de las intervenciones ha coincidido en hablar de un paradigma teórico o conceptual denominado popularmente como el *problema Hamlet*. Más allá del carácter melancólico del personaje, de su incapacidad aparente para tomar decisiones, de su trato con Ofelia, de su fingida locura y de la venganza, el paradigma aborda el tema ontológico. Los actores parecen polemizar así: ¿Soy mi pensamiento o soy mis emociones?

Algunas de las interpretaciones más memorables del texto de Shakespeare han quedado registradas gracias al cine. Así, de 1948 se conserva una multipremiada producción encabezada por Sir Laurence Olivier (protagonista y director), en blanco y negro, y de 1996 la no menos deslumbrante de Kenneth Branagh (también encabezando el reparto y la dirección), grabada a color en formato de 70 mm. El icono dramático llevado

¹⁶ *Is it not monstrous that this player here/ But in a fiction, in a dream of passion,/ Could force his soul so to his own conceit/ That from her working all his visage waned;/ Tears in his eyes, distraction in his aspect,/ A broken voice, and his whole function suiting/ With forms to his conceit?*

a la pantalla está diciendo algo nuevo cuando multiplica su presencia, vía la reproducción industrial, para alcanzar públicos masivos. Al volverse democrático, algo pierde sin embargo *Hamlet*, pero ese algo sería el tema de otra investigación.

Como vemos a través de la historia universal, el problema Hamlet ha recorrido múltiples interpretaciones, cada una enriqueciendo a la anterior, haciendo crecer el contexto del paradigma y, por lo tanto, su discusión. Efectivamente, el conjunto de argumentos documentales implicados no son sino el pretexto para una polémica que sólo acaba, momentáneamente por cierto, en el acto de la representación teatral (fenómeno de creación artística y recepción simultáneas.)

La condición posmoderna implica un reconocimiento de que nuestras grandes verdades históricas no son sino grandes mitos, es decir, narraciones legitimantes. Jean Francois Lyotard en *La posmodernidad explicada a los niños* llama a estos grandes mitos *grands récits*, grandes relatos o macrorrelatos, a los cuales opone el *petit récit*, el pequeño relato o microrrelato.¹⁷ Esto es precisamente lo que hace Heiner Müller en *La máquina Hamlet*, con sus sórdidos microrrelatos personales frente al macrorrelato triunfalista del comunismo oficial.

El experimento de Heiner Müller de 1990, *Hamlet/Máquina*, viene entonces a ser un nuevo polo de la discusión para su propio momento, presentado acaso como un hermoso grito visceral, que inevitablemente, tenía que ser una alegoría ontológica de la historia germana inmediata.¹⁸ La pregunta de Hamlet es la pregunta que se harían los alemanes en aquellas semanas: ¿ser o no ser alemanes?, ¿qué es ser alemán?, etc.

¹⁷ Aunque Enrique Lynch traduce *grand récit* como “meta-relato” (en la edición hispana de Editorial Gedisa de 1996), creemos que es más adecuado usar “gran relato”, para evitar confusiones conceptuales asociadas a la narrativa. Alfredo Michel, letrólogo reconocido, con la misma intención aclaratoria nos ha propuesto usar “macrorrelato” y “microrrelato”.

¹⁸ Barnett afirma que el mismo Müller ya había citado antes el poema *Hamlet* (1844), de Ferdinand Freiligrath: “Germany is Hamlet” (citado sin ficha.)

Barnett recuerda que uno de los aspectos asombrosos del texto de Shakespeare es precisamente la manera en que la historia universal incursiona en la escritura del drama, incluso cuando esa historia universal es vista desde la experiencia personal de un dramaturgo del siglo xx. *Hamlet* es entonces una crítica a la historia universal.

Si *Hamlet* es una encarnación crítica de la reiterativa historia del hombre, una síntesis orgánica, un cuerpo viviente reflejándose en un espejo, entonces lo que encuentre el espectador siempre rebasará la interpretación individual.¹⁹ Como paradigma teórico, el problema Hamlet plantea por lo tanto una profunda, siempre renovable y —qué bueno— irresoluble reflexión.

El modelo trágico mülleriano

Die Hamletmaschine de Müller (1977) es, en este sentido, una interpretación dramática del diálogo que Shakespeare mantiene con la historia universal, y demuestra que la duda existencial sí supera contextos socio-culturales inmediatos. Así, en nuestra condición humana quisiéramos, aunque no podemos ni debemos, cerrar los ojos y olvidarnos de los grandes horrores de la humanidad: la guerra, el genocidio, la traición, el hambre. Por eso, para Müller el sentido profundo, universal, es decir, atemporal del teatro es:

Luchar contra el olvido. La tendencia de nuestro tiempo es olvidar todo lo más rápidamente posible. Si el teatro tiene una tarea es recordar, entre otras cosas, que hay gente que no tiene qué comer. En Europa tenemos que recordar qué hicimos mal

¹⁹ De hecho, hablando de interpretaciones individuales, la intención original de Müller, fallida según Barnett, era interpretar a *Hamlet* no como director sino como dramaturgo, es decir, más desde un contenido alterado por la visión personal de un escritor, él mismo, que desde la forma de escenificación del tipo de director que expone sólo el discurso ajeno y no el propio.

para encontrar otras alternativas al capitalismo, para que en otros lugares se vuelva a intentar la utopía con menos errores. (Müller, en De Ita, *Telón de fondo*, 1999).

El recuerdo consciente de la historia universal produce en el teatro de Müller un sentimiento de terror.²⁰ Esta historia está llena de terribles secretos ocultos por nuestros mecanismos políticos y psicológicos. Pero el dramaturgo no busca culpables, porque los culpables son, con todo (y se incluye él mismo), parte ya de ese relato. La posibilidad de cambiar el rumbo de la misma es quizá la catarsis obtenida en el modelo trágico mülleriano.

Müller hace una revisión muy particular, minimalista, de la historia universal; recorta increíbles párrafos de la Alemania que vivió. Sus enunciados son fotos de un álbum familiar donde aparecen su padre secuestrado, su esposa suicida y su propio cáncer, criticando —al mismo tiempo— a las ideologías represoras y a una sociedad europea lastimada por esas ideologías. Podemos señalar ahora algunas de las definiciones claves de su dramaturgia:

1. Máquina abstracta: En *Hamletmaschine* se transgreden las convenciones de **fábula** (se pierde la anécdota del Príncipe de Dinamarca a cambio de fragmentos inconexos e inconclusos de una Alemania en ebullición), **personajes** (Hamlet es negado por su intérprete, Ofelia es sustituida por la esposa de Müller) y **acotaciones** (las didascalías se funden con los diálogos.)
2. Microrrelato: Müller opone al macrorrelato histórico oficial una microhistoria o relato personal (cargada incluso de detalles crudos de su vida íntima.)

²⁰ Para Lyotard: “Lo que engendra el Terror [es...] esa interminable sospecha que cada conciencia puede plantear acerca de todos los objetos, incluso acerca de sí misma” (*La posmodernidad explicada a los niños*, p. 82).

3. Horror: El horror apocalíptico finisecular, derivado del fantasma constante de la guerra y de los rápidos y profundos cambios en la nación germana, generan en Müller una concepción pesimista del mundo.
4. Desesperación: El tema de la esperanza no tiene cabida en este caótico universo de palabras y ambigüedades teatrales. Las situaciones y personajes son, más bien, desesperados y desesperantes.

Como decía el pintor minimalista Ad Reinhardt: “lo menos es más” (Reinhardt 1975, *Art as art*: 205), y por eso Müller escribe una pequeña historia (con minúscula) dramática, que no destruya sino que desarticule los engañosos códigos de la Historia (el mito mayúsculo.) Si el minimalismo teatral de Müller propone efectivamente una autoevaluación histórica de carácter crítico, un pequeño ejercicio de conciencia, una microconciencia del momento, entonces su teatro es una cura, un exorcismo, logrado desde el acto metafórico de una obra de arte, para recuperar el presente.

Bibliografía

- Archivo Heiner Müller* (antología de textos de Heiner Müller y de textos de varios autores acerca del dramaturgo-director), inédito, México, 1997.
- Adorno, Theodor *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- Barnett, David, “Resisting the revolution: Heiner Müller’s Hamlet/Machine at the Deutsches Theatre, Berlin, March 1990”, ponencia inédita presentada en la 2ª Conferencia Internacional *Scaena: Shakespeare and his contemporaries in performance*, Cambridge, Agosto, 2001.
- De Ita, Fernando. 1994. “Sin salida hasta el fin”, entrevista con Heiner Müller, en De Ita, *Telón de fondo*, CONACULTA, México, 1999, p. 119-129.

- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1988 [1979].
- Delgado, Gloria M., *El mundo moderno y contemporáneo*, Addison Wesley Longman, México, 2000 [1999], (dos tomos) .
- Esslin, Martin, *An anatomy of drama*, Hill and Wang, N. Y., 1995 [1976].
- “La estructura del drama”, en *Tramoya* (revista de la Universidad Veracruzana, 1999.
- *The theatre of the absurd*, Anchor Books, NY, 1969 [1961].
- Hoy, Cyrus, “Preface” de *Hamlet*, de William Shakespeare, Norton, N. Y., 1963.
- Kowsan, Tadeusz, “El signo en el teatro: Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- López Portillo Romano, Paulina, *El horror*, México, 1999.
- Lytard, Jean Francois, *La posmodernidad explicada a los niños*, Gedisa, BCN, 1996 [1986].
- Müller, Heiner. *Cuarteto*, CONACULTA, México, 1996 [1980].
- *La máquina Hamlet (Die Hamletmaschine*, en el alemán original, y *The Hamletmachine*, en inglés), en *Teatro escogido I*, Ed. Primer Acto, Madrid, 1990 [1977].
- *Muerte de Germania en Berlín (Germania tod in Berlin)*, 1971.
- Prado Zavala, Jorge, *Máquina Coatlicue, un homenaje a Heiner Müller* (drama en un acto con introducción del autor), en revista *Punto de Partida*, mayo-junio de 1999 .
- Reinhardt, Adolph, *Art as art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. NY., 1975.
- Riechmann, Jorge, “Presentación de un autor incómodo”, en *Archivo Heiner Müller*.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Viking, Norton, N.Y., 1963.
- Villoro, Juan, “El horror como esperanza”, introducción a *Cuarteto* (ver bibliografía: Müller 1996, y puesta en escena: Margules 1996), 1996.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, UAEM, México, 1998.

