

Máquina Hamlet (1995) por El Periférico de Objetos: la delgada línea entre el objeto y el sujeto

Máquina Hamlet (1995) by El Periférico de Objetos:
The Thin Line Between Object and Subject

Martina Flores Mendeville

Universidad de Ámsterdam, Ámsterdam, Países Bajos
m.floresmendeville@uva.nl

Resumen

Este artículo analiza el uso del muñeco de la compañía El Periférico de Objetos, particularmente a través de *Máquina Hamlet* (1995), espectáculo que hace dialogar el hermético texto del dramaturgo alemán Heiner Müller con los fantasmas de la guerra sucia en la posdictadura argentina. Tras contextualizar la estética siniestra de la compañía, el artículo se concentra en el proceso creativo de *Máquina Hamlet*. Luego, se revisitan momentos de este espectáculo donde los muñecos son agredidos y descuartizados, creando así resonancias políticas con el contexto desde el cual se crea. A través de la violencia hacia los objetos en escena, El Periférico de Objetos representa iteraciones de violencia real, denunciando así la tortura y desaparición, pero también el silencio y manipulación que persisten en democracia.

Palabras clave:

Teatro de muñecos - teatro y políticas - memorias - violencia.

Abstract

This article analyses the use of puppets by the theatre group El Periférico de Objetos, more specifically through *Máquina Hamlet* (1995), performance in which the text by German dramatist Heiner Müller dialogues with the ghosts of the dirty war in post-dictatorship Argentina. After contextualizing the sinister aesthetics of the group, the article focuses on *Máquina Hamlet's* creative process. Then, we revisit moments of this performance where the puppets are aggressed and dismembered, hence creating resonances with the context from which the artists speak. Through the violence inflicted on inanimate objects on stage, El Periférico de Objetos represents iterations of real violence, denouncing torture and disappearance, but also the silence and manipulation that persist in democracy.

Keywords:

Puppetry - theatre and politics - memories - violence.

Introducción¹

El presente artículo tiene como objetivo presentar el uso de los muñecos de la compañía argentina El Periférico de Objetos (1989-2009), tomando como eje principal el espectáculo *Máquina Hamlet* (1995), “uno de los espectáculos más radicales y repulsivos de la escena argentina” (Tantanián). Esta producción no solo obtiene reconocimiento internacional, sino que también consolida al Periférico como uno de los colectivos performáticos más innovadores de los años 1990 (Montez 24). Posteriormente, *Máquina Hamlet* fue montada intermitentemente entre 1995 y 2000, en Argentina y alrededor del mundo, estableciéndose como una obra de repertorio de la compañía de teatro de objetos. El texto, originalmente escrito por el dramaturgo alemán Heiner Müller, es una reescritura condensada y fragmentaria del clásico de Shakespeare que sobrepasa la fábula para invocar fantasmas de la historia europea del siglo XX o la paradójica condición del artista a través del prisma biográfico de Müller. Este *Hamlet*, escrito de manera “periférica”, es resignificado por el Periférico de Objetos: al introducir muñecos antropomórficos que parecen confundirse con los actores, la línea entre el objeto y el sujeto se desvanece. Asimismo, las marionetas son manipuladas, pero también agredidas y descuartizadas, desatando “una violencia escénica sin precedentes” (Tantanián). Por lo tanto, aparecen resonancias con la violencia política evocando los fantasmas de la tortura, el silencio oficialista en la posdictadura argentina, y también la crisis en la creación desde la mirada del colectivo de artistas. A pesar de haber sido estrenada en 1995, la *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos resuena con el contexto actual —ya sea en Argentina o extendiéndose a la región latinoamericana— caracterizado por crisis políticas, sociales y económicas que no han cesado de retornar en lo que va del siglo XXI.

En primer lugar, presentaré la trayectoria del Periférico de Objetos considerando sus aristas tanto estéticas como intelectuales en su trabajo del teatro con muñecos. Luego, me abocaré a *Máquina Hamlet*, destacando su importancia en la trayectoria de la compañía, así como las innovaciones estéticas y el proceso creativo, incluyendo el trabajo con el texto y el encuentro del colectivo con Dieter Welke, a cargo de la dramaturgia. Finalmente, me concentraré en diferentes aspectos o momentos de esta puesta en escena, analizando el uso de la marioneta, el dispositivo teatral, y cómo ello crea resonancias no solo con el texto de Müller, sino también con el contexto histórico-político argentino desde el cual se crea, sin omitir las resonancias actuales que aún puede tener este espectáculo.

El Periférico de Objetos: del teatro de títeres a lo siniestro

Teatro de títeres para adultos

Desde mediados de los años 1970, y sobre todo en la década siguiente, la escena de títeres argentina prolifera con artistas como Títeres del Triángulo o Ariel Bufano, quien fundaría el Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín en 1978. Asimismo, se fundan instituciones

1 Las fotografías utilizadas son cortesía de BAM Hamm Archives, así como de la gentileza de sus autores Magdalena Viggiani y Richard Termine.

como el Cenadit o el Instituto argentino de títeres que desempeñan un papel importante en la difusión del arte del títere y en la formación de titiriteros (Medina). La historia del Periférico de Objetos comienza en 1989 cuando un grupo de titiriteros del prestigioso Teatro San Martín de Buenos Aires decide crear un espectáculo con objetos de forma paralela, es decir, fuera del marco institucional u oficial del teatro. Inicialmente, el grupo fue fundado por Ana Alvarado, Emilio García-Wehbi y Daniel Veronese, sumándose Román Lamas y Paula Natolí, quien pronto abandona el proyecto. Posteriormente, Alejandro Tantanián se une a la compañía. El impulso creativo del grupo surge con la idea de crear un trabajo destinado a un público adulto, con los objetos conservando un papel protagónico en escena: “buscábamos la posibilidad de descentralizar la mirada en el teatro de objetos, salir de códigos muy establecidos en esa disciplina casi destinada por completo al teatro para niños” (Veronese).

El primer espectáculo es *Ubú Rey* (1990), en el teatro Parakultural, puesta en escena del texto de Alfred Jarry. Estéticamente hablando, esta producción muestra aún fuertes influencias provenientes del teatro de títeres, ya que los manipuladores accionan los muñecos desde una mesa cubierta con tela negra y están vestidos de negro “con la tradicional indumentaria requerida en los espectáculos de objetos; . . . neutralizados” (Veronese). A pesar de la voluntad convencional de disimular a los manipuladores, Veronese describe este espectáculo como herético y sanguinario, lo cual resultó ser desconcertante para el público habitual del teatro de títeres. El año siguiente, El Periférico de Objetos estrena *Variaciones sobre B.*, basado en textos de Samuel Beckett, donde el rol del manipulador comienza a disociarse de su marioneta. De la misma manera, el grupo renuncia a los telones o uso de la penumbra para ocultar a los manipuladores, cambiando la ropa negra y la oscuridad escénica por luz: los manipuladores participan en la trama como actores, y también surgen como “agentes de su propio trabajo” (Veronese), complejizando la relación sujeto-objeto al someter a los muñecos a experimentos mientras los demás manipuladores observan. En otras palabras, *Variaciones sobre B.* deja el artificio al descubierto y el público, al estar consciente del engaño, es cómplice: tal como los actores/manipuladores, debe hacerse cargo de lo que sucede en escena. Con esta producción, El Periférico de Objetos es invitado a festivales de teatro y abre la línea de investigación característica del grupo entre el teatro de actores y el teatro de objetos.

Según Alejandro Tantanián, la relación entre el objeto y el sujeto apunta a la relación entre el Estado y la sociedad en la Argentina de 1990, ya que el retorno a la democracia no garantiza retribución para las víctimas de la dictadura y sus familias, con 8.631 denuncias por personas detenidas-desaparecidas entre 1976 y 1983². La reflexión sociopolítica se radicaliza con *El Hombre de Arena* (1992), tercera producción de la compañía. En ella, el cuento homónimo de E. T. A. Hoffmann es abordado desde el prisma freudiano de lo siniestro “como actitud productora de sentido” (Veronese). Su materialización termina siendo un ritual de entierro y desentierro de personajes, muñecas antiguas siendo manipuladas por cuatro viudas: “*El Hombre de Arena* hablaba del horror desde Hoffmann y Freud, y desde ellos habló el horror del país” (Tantanián).

2 Inicialmente, se estimó que la cifra de detenidos se elevaba a por lo menos 30.000 desaparecidos, debatiéndose en múltiples ocasiones. Según el Registro Unificado de Víctimas del terrorismo de Estado, en 2013, se cuentan 8.631 víctimas indexadas y otras 783 “sin denuncia formal”, encontrándose aún en investigación. Esto lleva la cifra “oficial” a 9.414 personas. No obstante, organizaciones de derechos humanos, tal como el proyecto internacional Desaparecidos, estima que miles más fueron ejecutados tanto por fuerzas de seguridad como por la Alianza Anticomunista Argentina (AAA).



Variaciones sobre B.. Compañía: El Periférico de Objetos. Centro Cultural Babilonia, Buenos Aires, Argentina. Año: 1991. Fotografía de Magdalena Viggiani.

En efecto, Veronese descubre la lectura unívoca, y, en cierta medida, accidental, que hizo el público argentino: a pesar de “la necesidad personal política de exorcizar ciertos temas relacionados con la represión militar, ésta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo”. No obstante, el grupo trabajó a partir de sus propios fantasmas: esta mirada crítica, o “no complaciente” (Durán), reflexiona sobre la condición del hombre. La mirada periférica revisita “mitos clásicos y lenguajes heredados para aplicarles un tratamiento ‘periférico’, transversal o híbrido que busca iluminar realidades escénicas, subjetivas e históricas ocultas en los márgenes de las convenciones y los lugares comunes” (Cornago, “Los espacios inciertos”). Tal como *El Hombre de Arena* es revisitado a través de Freud, El Periférico de Objetos monta *Máquina Hamlet* (1995), reescritura de Heiner Müller del clásico de Shakespeare y *ZooEdipus* (1998), revisitando el mito de Edipo a través de Kafka, Deleuze y Guattari.

Ética y estética

El Periférico de Objetos se mantuvo activo durante casi veinte años. Durante la última década del grupo, sus miembros fundadores consolidaron sus carreras teatrales solistas³, aunque ello no

3 Ana Alvarado, Emilio García-Wehbi y Daniel Veronese han desarrollado carreras solistas, en paralelo o tras la disolución del Periférico de Objetos, desempeñándose en Argentina o en colaboración con otros países, obteniendo también reconocimiento internacional.

impidió el desarrollo de un lenguaje estético y reflexivo, propio del grupo que Veronese atribuye a muchos años de cooperación. Este lenguaje o “alfabeto periférico” comienza a cristalizarse desde *Cámara Gesell* (1993):

En la segunda parte del espectáculo mostramos una especie de “visión periférica”, es decir, una visión de la vida desde el exterior. Unos titiriteros tocaban en un pequeño teatro de marionetas, pero sin poder ver lo que tocaban Era una forma de explorar el uso de lugares narrativos a los que llamo “lugares periféricos”, lugares que nos permiten explorar reinos subterráneos por breves momentos. No era tanto la imagen y su contenido lo que importaba en esos momentos, sino el enfoque que hizo posible esta estética en primer lugar (Veronese cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 245)⁴.

En sus siguientes trabajos, la compañía trata de reunir elementos que surgen de esa forma de trabajar periférica, lo cual también se convierte en una suerte de lenguaje en código para los artistas. A pesar de variaciones estéticas a lo largo de su trayectoria, como la inclusión progresiva de actores en detrimento del protagonismo de los objetos, los ejes temáticos que prevalecen en sus espectáculos son “la muerte, la violencia, el suicidio, la tortura y el poder” (Cornago, “Los espacios inciertos”).

El Periférico de Objetos utiliza diferentes tipos de marionetas, ya sean títeres o muñecos de distintos tamaños, alejándose del uso de hilos para manipularlos. Al incluir marionetas antropomórficas de tamaño real, el borde entre el manipulador y el muñeco se hace más difuso, generando la duda ante el espectador, ya que objetos sin vida parecen estar animados o vivientes. Ana Durán describe la estética del Periférico de Objetos como un trabajo con “el elemento siniestro”, retomando el concepto de Freud, que ya se aborda directamente en *El Hombre de Arena*. Lo siniestro surge como el miedo en situaciones en que fantasías y miedos infantiles parecen más reales, utilizando para ello muñecas antiguas que evocan la niñez así como la ambigüedad entre el manipulador y el muñeco. En efecto, Veronese utiliza la proyección del espectador hacia el muñeco, “un objeto inexplicable, escandaloso, perturbador, que por momentos está muerto y por momentos cobra vida” (cit. en Ramos). Emilio García-Wehbi afirma que la búsqueda estética del grupo se concentra en la tensión específica entre el objeto y el manipulador/actor, creando “un campo tenso dramático escénico que permita al actor y al objeto interpretar y generar un vínculo entre ellos y el espectador. Y así provocar diferentes corrientes de lectura y apreciación por parte del público” (cit. en Ramos). En síntesis, se transforma al espectador al mostrarle lo que no espera ver. Refiriéndose a *Cámara Gesell*, Veronese afirma que “para que exista la mirada desconcertada del público, que vea saboteada su expectativa, considero que es necesario que la situación se vea como conocida pero inmediatamente se debele ante sus ojos y resulte ofensiva a la vista”, con la intención de alejarse del mimetismo en beneficio de una “teatralidad mestiza”, aludiendo a Sanchís Sinisterra (Veronese).

Al introducir muñecos antropomórficos de tamaño real en *Máquina Hamlet*, la estética del Periférico de Objetos resuena con el teatro de la muerte de Tadeusz Kantor, para quien el maniquí era “un objeto provocativo, irónico, una burla despiadada al hombre, que se asemeja

4 Traducción propia (alemán en el original). Todas las traducciones al español en el cuerpo del texto son mías.



Cámara Gesell. Compañía: El Periférico de Objetos. Centro Cultural Babilonia, Buenos Aires, Argentina. Año: 1993. Fotografía de Magdalena Viggiani.

a la muerte a través de la ausencia del alma” (Ramos). En su ensayo “El Teatro de la muerte”⁵, Kantor destaca el uso de los maniqués por su aspecto transgresor, porque “siempre habitaron en las periferias de la Cultura Canonizada. . . . lejos de los espléndidos templos de arte”; su “semejanza humana, casi de modo ‘blasfemo’” sería la manifestación de un lado oscuro de la humanidad que Kantor asocia al delito y la muerte (Kantor 131). También prosigue las reflexiones de Craig —aludiendo a Kleist— respecto a la (super)marioneta y su potencial supremacía por sobre el actor. No obstante, el creador polaco afirma que el maniquí no reemplaza al actor, sino que es “Un modelo para el ACTOR Vivo” (132). Para Kantor, la vida solo puede ser expresada a través de la falta de vida, “la apelación a la MUERTE, a las APARIENCIAS, a través del VACÍO y

5 El espectáculo inaugural del teatro de la muerte de Tadeusz Kantor fue *La Clase Muerta* (1975), el cual consagró internacionalmente a su creador, siendo montado más de 1.500 veces alrededor del mundo. *La Clase Muerta* involucra a actores y objetos: los personajes de la obra son adultos y ancianos que vuelven a la escuela llevando muñecos antropomórficos, los cuales aluden a los niños que los ancianos fueron alguna vez.

la ausencia de MENSAJE. En mi teatro, el maniquí debe convertirse en un modelo que transmita una intensa presencia de la MUERTE y de la condición de los Muertos” (131, mayúsculas en el original). Veronese reconoce este antecedente, reubicándolo más concretamente en la línea del trabajo del Periférico de Objetos:

en nuestra estética hay una trascendencia porque estamos trabajando sobre la muerte. Eso lo da principalmente el objeto, luego lo que uno pueda hacer de él deviene del discurso periférico. Queremos expresar una situación de periferia, de zonas entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal, la posibilidad de ser víctima o victimario (cit. en Ramos).

Las características anteriormente señaladas caracterizan los proyectos del Periférico de Objetos: el trabajo híbrido con actores y objetos, el uso de lo siniestro así como temáticas que orbitan la muerte y la violencia, o el aspecto ritual y exorcismo de fantasmas, incluyendo —pero no limitado— a traumas y heridas heredadas de la dictadura tras el retorno a la democracia en 1983. No obstante, el proceso creativo del grupo no proviene de un lugar panfletario, sino que surge desde los artistas: “Nuestra forma de construir espectáculos es muy inconsciente y muy lúdica. Tenemos un período de prueba, de experimento, de jugar con lo que se nos ocurre, lo que encontramos en la calle, lo que compramos. . . . Pero el trabajo siempre es muy libre, el ordenamiento siempre se empieza a hacer sobre el final” (García-Wehbi cit. en Ramos). En efecto, cada producción contó con largos periodos de experimentación, mínimo seis meses o un año, que incluyeron un trabajo de investigación ya sea intelectual o escénico. A pesar de interrogarse sobre temas que atañen la condición del hombre, los miembros del Periférico de Objetos también exploran la condición del artista desde su propia realidad: por ejemplo, *Circo Negro* (1997) “traza una historia crítica de su propia trayectoria, se burla de sí mismo, se ríe de su aparente soledad” (Tantanián). De la misma manera, *Máquina Hamlet* (1995), además de ser un clásico escrito de manera periférica, evoca la condición del artista o el intelectual, quien tiene el privilegio del asco. Alejandro Tantanián afirma que la compañía “transforma este espectáculo en declaración de principios: ya no asistimos a una ficción, sino que la ficción cede su espacio al discurso auto referencial para así dar cuenta de la situación del arte. El grupo se coloca así, en el centro de la discusión política”.

En búsqueda de un Hamlet periférico

El proceso creativo

Máquina Hamlet, quinta producción del Periférico de Objetos, se estrenó en el Teatro Callejón, Buenos Aires, en 1995. Este espectáculo catapultó a la compañía a escenarios internacionales además de valerle el Premio Asociación de Cronistas del Espectáculo y Mención Especial del Premio María Guerrero de la Asociación de Amigos del Teatro Nacional Cervantes. Fue presentado en el Festival de Avignon en 1999 y en el Next Wave festival del BAM en Estados Unidos en 2000. *Máquina Hamlet* se consolida como una obra de repertorio de la compañía y es montada intermitentemente entre 1995 y 2000. Igualmente, destacan algunas innovaciones estéticas,

como el uso de muñecos antropomórficos de tamaño real, así como alusiones más directas a la violencia militar de la dictadura desde el malestar del silencio oficialista en la posdictadura. Habiendo desarrollado su propio alfabeto periférico a lo largo de sus primeras producciones, la compañía busca traducirlo en imágenes. Para ello, buscan un texto clásico “para que el público pudiera entablar un diálogo con nuestro alfabeto a partir del conocimiento que ya tenía sobre la historia”, afirma Daniel Veronese (cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 245). El grupo decide trabajar con *Hamlet* y analizan diferentes versiones del clásico de Shakespeare sin éxito, ya que buscan material textual que puedan remodelar o aplicar un tratamiento periférico. Años antes, Daniel Veronese había leído *Die Hamletmaschine*, la relectura/reescritura de *Hamlet* a través del prisma de Heiner Müller. Al reencontrarse con el texto a mediados de los años 1990, Veronese encuentra “afinidades que no estaban ahí antes” y lleva el material al Periférico de Objetos: “Descubrimos que el texto periférico que queríamos elaborar sobre un clásico ya existía, que Müller lo había escrito” (246).

Para obtener material sobre el autor, Daniel Veronese contacta al Goethe Institut y es recibido por Gabriela Massuh, directora de Programación Cultural, quien “consideró que el Periférico era el adecuado —teniendo en cuenta su rigurosidad— para ser apoyado por la institución” (Durán). Comienza así la colaboración con el Goethe-Institut y Massuh sugiere la invitación del dramaturgo, director e investigador teatral Dieter Welke, quien viajó a Argentina desde Alemania. Aunque el aspecto lúdico caracteriza el proceso creativo del Periférico de Objetos, el grupo trabaja con seriedad, tomando decisiones colectivamente. En efecto, el espectáculo fue dirigido en conjunto por Ana Alvarado, Emilio García-Wehbi y Daniel Veronese. Este rechazo a las jerarquías tradicionales crea una dinámica colaborativa específica a la compañía, reforzada por el trabajo previo de sus miembros como titiriteros del mismo grupo. A pesar de las dificultades iniciales de Welke frente a este funcionamiento menos tradicional, la “receptividad y apertura” del dramaturgo, en palabras de Veronese, lograron crear un diálogo entre el imaginario periférico y las claves de lectura que aportaría Welke (cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 250).

Dieter Welke trabajó con el grupo en dos instancias: dos semanas en mayo de 1995, donde se trabajó principalmente con el texto, y luego un mes antes del estreno. Puesto que las dos traducciones existentes del texto de Müller al español no satisfacen del todo al grupo, El Periférico de Objetos le encarga una nueva traducción a Gabriela Massuh, la cual resulta ser “demasiado poetizada, según opinión de los artistas periféricos” (Durán). La traducción definitiva sería el resultado de un nuevo trabajo por parte de Massuh, combinado con el trabajo realizado con Dieter Welke, quien desmenuza y desestructura el texto, haciendo visible el *collage* de citas y numerosas referencias que conforman *Máquina Hamlet*. Este análisis exhaustivo de la obra de Heiner Müller consistió en la primera fase del trabajo con Welke. Luego, el grupo trabajó de forma autónoma en una primera puesta en escena combinando su imaginario periférico a las “conclusiones e imágenes que arribaron con Welke” (Durán). Un mes antes del estreno, Welke realizó una nueva dramaturgia a partir de la propuesta del grupo: “Como resultado, combinaron la dramaturgia del trabajo escénico, con la que Welke proponía del texto y con la dramaturgia que estaba escribiendo sobre la reescritura del Periférico” (Durán). Este trabajo de reescritura resuena con el material de origen, es decir, el palimpsesto que es *Máquina Hamlet*: fragmentos intertextuales tan diferentes como condensados, imbricados unos con otros, creando resonancias. A pesar de crear desde su realidad, El Periférico de Objetos monta un texto con fuertes anclajes a

la realidad de su autor, Heiner Müller (1929-1995), incluyendo su experiencia política en Alemania del Este o antecedentes de su propia biografía. Más aún, las indicaciones escénicas de *Máquina Hamlet* incluyen un “Despedazamiento de la fotografía del autor” (Müller, *Hamlet-machine* 79).

A continuación, me concentraré en algunos elementos relativos a la forma y contenido del texto *Máquina Hamlet*, para comprender de forma más concreta cómo se materializa en escena la apropiación tanto temática como estética del texto de Müller por El Periférico de Objetos.

***Máquina Hamlet* o la intrusión de la historia en el teatro**

Máquina Hamlet (1977) es considerado un texto central en la vida y obra de Heiner Müller, estableciendo al dramaturgo de Alemania del Este como un artista “internacional de vanguardia a fines de los 70” (Kalb, *The Theater of Heiner Müller* 104). Antes de convertirse “en un transeúnte entre dos mundos, el que precisamente separa el muro: el Occidente y Este” (Arpes), Müller había conocido un período de ostracismo profesional en los años 60 por el contenido disonante —pero no disidente— de sus textos hacia el oficialismo socialista de RDA: “[Müller] ya no creía en la utópica idea de que con la victoria contra los fascistas se habrían desterrado del mundo los males” (Arpes). Previamente influenciado por Brecht, Müller se aleja progresivamente de formas como el *Lehrstück* brechtiano, “prolongándolo a su manera” (Baillet 158). En las obras inaugurales de este periodo tales como *Vida de Gundling* o *Máquina Hamlet*, esto se traduce en la adopción de una estética más próxima al *collage*, caracterizada por “fragmentos sintéticos” (cuyas fuentes se omiten), yuxtapuestos a otros fragmentos, en detrimento de una fábula inteligible de “fácil consumo” según la tradición dramática y las “normas usuales de la industria del entretenimiento” (Lehmann 44).

Para el teórico alemán Hans-Thies Lehmann, los textos de Müller de los años 1970 son “uno de los ejemplos paradigmáticos” del teatro posdramático⁶ (Cornago, “Teatro postdramático”), es decir, “un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral” (Lehmann 44). Más que la negación del drama, y, por consiguiente, de la Modernidad, el teatro posdramático sería una práctica escénica que “desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite”, afirmando así “la materialidad propia de cada uno de los lenguajes, señalando la dimensión política implícita en este planteamiento” (Cornago, “Teatro postdramático”). Efectivamente, el alto contenido poético de los textos de Müller crean una escritura dramática “que avanza por esta vía de problematización de su propia posibilidad de representación (escénica)” (Cornago, “Teatro postdramático”). Más aún, según Lehmann, “Heiner Müller aclara que un texto teatral sólo alcanzaría su objetivo si no pudiera realizarse en el teatro tal y cómo está escrito” (88). Jonathan Kalb afirma que *Máquina Hamlet* resultaría ser una suerte de “broma dramática: un guion teatral concebido para uso ‘abierto’ por aquellos que ya no creen en la viabilidad de las obras de teatro, así como un examen

6 La utilización de las teorías de Lehmann en este artículo no pretende encasillar la obra de Müller —o, por extensión, la puesta en escena de *Máquina Hamlet* por el Periférico de Objetos—, pero resulta interesante cómo texto y espectáculo dialogan con este paradigma de Lehmann en la medida que texto y espectáculo buscan trascender normas y tradiciones teatrales establecidas.



Máquina Hamlet. Compañía: El Periférico de Objetos. Espacio Callejón, Buenos Aires, Argentina. Año: 1995. Fotografía de Magdalena Viggiani.

metafórico de la crisis del intelectual marxista escrito por un intelectual que desea que se sepa que él mismo puede ni ser marxista ni estar en crisis" ("A Postmodern Hamlet").

A pesar de haber trabajado en su versión de *Hamlet* durante casi treinta años compilando materiales y un manuscrito de cientos de páginas, la versión final de *Máquina Hamlet* tiene tan solo ocho páginas. El texto contiene cinco actos, siguiendo las tragedias shakespearianas, pero se refiere a *Hamlet* de manera periférica al abandonar la fábula, los personajes y los diálogos. Müller crea una obra "de factura monológica" (Jourdheuil cit. en Müller, *Manuscrits* 29), ya que en cada acto domina la perspectiva de la figura de Hamlet (actos I y IV) o la de Ofelia (actos II y V), mientras que el acto III, "Scherzo", se asemeja a un interludio que Jean Jourdheuil califica como "un sueño dentro del sueño" (35). Cabe señalar que Lehmann considera la estética del sueño como "modelo por excelencia de la estética teatral no-jerárquica" del paradigma posdramático (146). No obstante, en *Máquina Hamlet* la palabra está desencarnada al carecer de *dramatis personae*, lo cual se traduce por porciones de texto que no pertenecen a ningún personaje, o, inversamente, dotando el texto de una cierta coralidad. Por ejemplo, en el acto II, "La Europa de la mujer", la figura de Ofelia evoca a otras mujeres, como Rosa Luxemburgo o Ulrike Meinhoff. Müller utiliza la simultaneidad en sus referencias para forzar al lector a elegir una interpretación, evocando también la vida cotidiana en la cual las personas están expuestas, de manera exponencial, a "más información de la que pueden tratar" (Müller, *Conversations* 237). El dramaturgo escribe desde su realidad, añadiendo referencias a momentos de crisis política y represión en Europa a lo largo del siglo XX, particularmente durante la Guerra fría, convocando a esos fantasmas desde su presente, y, por ende, complejizando la relación entre pasado y presente, ya que ambos se confunden. Siguiendo a Genet, Heiner Müller concibe el

teatro como “un diálogo con los muertos” (Lehmann 122, énfasis en el original), señalando que “lo específico del teatro no es precisamente la presencia del espectador vivo, sino la presencia del potencialmente muerto” (Müller cit. en Lehmann 254). La materialización de los muertos no deja de recordar el uso del maniquí en el teatro de la muerte de Tadeusz Kantor: en efecto, Lehmann sitúa los textos de Müller y el teatro de objetos de Kantor como principales exponentes del paradigma posdramático (103).

En *Máquina Hamlet*, Müller lleva la máquina dramática a sus límites y también interroga la cultura en la cual el autor se inscribe, cuestionando así el legado de Shakespeare, y por extensión de la cultura occidental, así como la relación cómplice del artista que evoluciona en sistemas de opresión. En el acto IV, “Peste en Buda Batalla por Groenlandia” el texto se refiere al “intérprete de Hamlet” (Müller, *Hamlet-machine* 75) que no quiere actuar más y cuyo drama no puede ocurrir, lo que resuena con los límites de la representación cuando la experiencia de la historia pone en duda la viabilidad del teatro para cambiar la realidad. Uno de los temas principales de la obra es, según Dieter Welke, “la intrusión de la historia en el teatro”. Siguiendo esta línea, el dramaturgo explora con el Periférico de Objetos “la destrucción del teatro” (cit. en Röttger y Roeder-Zerndt 246), de forma literal pero también metafórica, ya que Müller deconstruye la dramaturgia tradicional, exponiendo “*la maquinaria del drama, sus engranajes y contradicciones*” (Veronese, énfasis en el original). Daniel Veronese reformula esta problemática desde la perspectiva del grupo: “Para nosotros Máquina Hamlet nos tocó desde el lado del intelectual, que protesta desde la escena o desde un papel y es incapaz de accionar. . . . Es la pregunta de cómo uno se dedica al arte, mientras la gente se muere de hambre” (cit. en Ramos). Alejandro Tantanián encuentra resonancias con este privilegio evocado en el texto, el cual implica “un grado de contradicción muy alto” al decir o hacer “algo totalmente innecesario, pero a su vez absolutamente imprescindible para uno. . . . La pregunta es en qué lugar está el artista; y no hay respuesta” (cit. en Ramos). La contradicción del artista aparece al aceptar y desenvolverse en la cultura a pesar de la sangrienta complacencia con el poder de esta última.

La puesta en escena del Periférico de Objetos trabaja “desde la crisis misma de la creación” (Veronese), combinando el imaginario del grupo en conjunto con la lectura esclarecedora de Dieter Welke. A pesar del anclaje de *Máquina Hamlet* a la figura de Heiner Müller y la RDA, el grupo encuentra zonas de resonancia entre el texto y su experiencia como artistas, pero también como ciudadanos en una dictadura cuyo fantasma persiste en los 1990 a través del silencio del oficialismo frente a la tortura. El resto de este artículo se enfocará en algunos momentos de la puesta en escena de *Máquina Hamlet*, analizando el uso de los muñecos, así como la interacción con los actores/manipuladores, y cómo se materializan la violencia y las alusiones al pasado-presente político. En síntesis, cómo el Periférico de Objetos juega con el material textual para resignificar su experiencia de la realidad. Por último, el texto de Müller refleja el “sistema de oposiciones y resistencias” característico del funcionamiento del teatro posdramático, lo cual podría ser considerado como un texto más apto para una puesta en escena que no se subordina al texto (Cornago, “Teatro postdramático”). Por ende, también abarcaremos cómo este espectáculo dialoga con los signos teatrales posdramáticos que Lehmann establece.

Puesta en escena de *Máquina Hamlet*

La fragmentación de la realidad

La *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos destaca por su fragmentación a pesar de seguir los cinco actos del texto de Müller de manera cronológica, marcando el final de cada episodio con un breve momento de penumbra. La forma dislocada del texto, así como la desestabilización de la máquina dramática, es llevada a escena disociando las voces de los cuerpos: el texto, así como las poéticas didascalias, se escuchan a través de una voz en *off*. La utilización de la luz también es significativa: “nunca el escenario está iluminado totalmente, se manejan las luces en distintos planos y con una orientación oblicua” (Arpes). No obstante, la acción sigue desarrollándose en la penumbra, aunque el espectador no pueda verla directamente, solo pudiendo acceder a ella de forma periférica. La fragmentación también se hace presente al incorporar proyecciones de imágenes, observadas por espectadores y también por objetos que siguen siendo manipulados, multiplicando los focos de atención lo cual desorienta la mirada del espectador. Estas características resuenan con los signos posdramáticos identificados por Lehmann en la medida que no hay “una percepción unificadora y cerrada Por un lado, se presenta así la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real” (Lehmann 144). Esta simultaneidad, llevada concretamente a escena, resuena con la simultaneidad ya presente en el texto de Müller.

También se observa la parataxis, o “des-jerarquización de los medios teatrales” que “contradice de modo aplastante la tradición” basada en armonía e inteligibilidad (Lehmann 150). Efectivamente, las imágenes no ilustran el texto, más bien este se utiliza como material: por ejemplo, durante el acto III, “reaparece el texto de Müller de manera potente pero se diluye hasta quedar como sonido de fondo: el espectador está interesado en las acciones escénicas porque va a producirse un sorteo y no se sabe cuál será el premio” (Durán). La dimensión visual de esta escena se impone por sobre el texto, lo que resuena con la “dramaturgia visual” del teatro posdramático (Lehmann 161). Adicionalmente, Marcela Arpes identifica la importante función simbólica de los tres colores predominantes en el espectáculo: rojo, negro y blanco. El rojo, en manteles o el vestido de Ofelia, simboliza la muerte y la sangre; mientras que los cuatro actores/manipuladores están vestidos de negro, “con la sobriedad necesaria para que los identifiquemos en su desempeño fundamental como ejecutores de la muerte” (Arpes). Estos actores visten botas militares y chaquetas de esmoquin negras, “evocando el poder militar así como el poder menos visible de la influencia política y financiera” (Montez 26).

Meses antes del estreno de *Máquina Hamlet*, el fantasma de la guerra sucia resurge en los medios cuando se publica *El Vuelo*⁷, libro del periodista Horacio Verbitsky sobre hechos perpetrados durante la dictadura cívico-militar argentina. Durante su investigación, Verbitsky entrevistó a Adolfo Scilingo, quien se convertiría en el primer oficial del Proceso de Reorganización nacional en admitir públicamente el terrorismo de Estado en Argentina. Scilingo denunció

7 El título del libro, *El Vuelo*, se refiere a los llamados “vuelos de la muerte”, método de exterminio utilizado durante la dictadura militar que consistía en lanzar personas al mar desde un avión, con el fin de asesinar sin dejar rastros o evidencia.



Máquina Hamlet. Compañía: El Periférico de Objetos. Espacio Callejón. Año: 1995. Fotografía de Magdalena Viggiani.

el rol de la Armada, confesando su participación en abusos y desapariciones, revelando también la complicidad por parte de la Iglesia Católica, y denunciando la política de silencio por parte de las autoridades en democracia: “es injustificable seguir ocultándolo” (cit. en Verbitsky). Alejandro Tantanián, ya a principios de 1990 en *El Periférico de Objetos*, decía que la “relación sujeto-objeto se transforma en discurso político”, ya que los manipuladores se convierten en “sucedáneos del poder político” que someten a las muñecos. A pesar del restablecimiento de la democracia en 1983, el discurso político oficialista promueve el silencio frente a los hechos de terrorismo de Estado y, por ende, la impunidad ante los crímenes políticos. Al negarle retribución o justicia a las víctimas, los poderes de la democracia continúan protegiendo a los perpetradores, justificando un genocidio “siempre en función del re-nacimiento de una “nueva” Argentina” (Proaño-Gómez 83). La manipulación del Estado puede ser vista como un acto de traición hacia el pueblo. La traición es abordada desde el primer acto (“Álbum familiar”) en *Máquina Hamlet*, ya que el Periférico de Objetos opta por representar la escena de envenenamiento de Hamlet padre por parte de Claudio con muñecos de juguete para niños. A pesar de las correlaciones entre la manipulación y la violencia, esta puesta en escena vuelve más compleja la relación entre el sujeto y el objeto al introducir muñecos antropomórficos, borrando el límite entre el manipulador y el muñeco.

“¿Cuál es el límite entre el objeto y el sujeto?”

Los objetos utilizados en la obra son de distinta índole y tamaños: “muñecas antiguas, máscaras, muñecas tipo Barbie descabezadas”; muñecos antropomórficos; “utilizamos maniqués como

prolongaciones o dobles materiales de los actores. Una masa de maniqués con los rostros de los actores participan de la obra como un ejército de elementos agregados para que se pueda ejercer sobre ellos la violencia” (Veronese). De esta forma, los objetos son el receptáculo de la violencia en escena, aludiendo así a la violencia real. Veronese afirma que estos muñecos, “a pesar de estar privados de todo rastro de psiquismo, encarnan los momentos de mayor asociación con el sufrimiento humano”. La confusión entre los actores/manipuladores y sus dobles maniqués vuelve más difuso el límite entre el objeto y el sujeto: “Un muñeco es descuartizado y exhibido como objeto de arte, varios muñecos son apaleados y castigados hasta la muerte. Pero nada puede dar cuenta de que los castigados, los descuartizados y los apaleados sean objetos” (Tantanián). Siguiendo a Lehmann, “*el cuerpo se absolutiza*. . . . El cuerpo ya no muestra otra cosa que sí mismo” por lo que se puede cargar “de una significación nueva, la más extrema que uno pueda imaginar, aquella que concierne a toda la existencia social” (Lehmann 166; énfasis en el original). Los movimientos de los actores/manipuladores son mecánicos, “como robots sin voluntad propia y de gestualidad fascista, semejantes a los muñecos que ellos manejan. . . . Los actores no son personajes y los personajes no son actores sino muñecos, subjetividades quebradas, destrozadas, despedazadas, sin voz ni voluntad” (Proaño-Gómez 83-84). De este modo, la puesta en escena plantea que los manipuladores son a su vez manipulados, lo que puede trasponerse a la historia y economía en Argentina: los manipuladores son “títeres” que “podrían señalar indirectamente a los negociadores y mantenedores de la política económica del neoliberalismo de la Argentina de hoy” (Proaño-Gómez 85). En síntesis: “todos somos manipulados por alguien, y la tortura se repite a toda escala” (Proaño-Gómez 87).

Esta lectura contingente política y económica del espectáculo, crítica tanto de la impunidad política como de las decisiones financieras neoliberales del gobierno de Menem (1989-1999), también puede aplicarse al acto II, “La Europa de la mujer”, protagonizado por Ofelia, quien viste un vestido rojo dentro de una celda-observatorio. Desde afuera de su celda transparente, los otros actores, con máscaras de ratas⁸, la acechan desde la penumbra, permitiéndole, finalmente, encender un cigarrillo. Contrasta la inmovilidad de Ofelia con el texto en *off* que relata las diferentes tentativas de suicidio (y la destrucción de su jaula) de una mujer dispuesta a vengarse de los hombres que le han hecho daño. Asimismo, la violencia e insurrección exigidas por Ofelia en el texto evocan organizaciones de derechos humanos como las Madres de Plaza de Mayo⁹ o, posteriormente, HIJOS, que luchan contra la impunidad de los perpetradores y cómplices de la dictadura argentina, buscando también la restitución de la identidad de los desaparecidos y, por ende, reconstruir la historia y memoria de manera más fidedigna (Montez 31). Desde su vitrina, Ofelia es objetivada, “transformada en un objeto/mercancía/prostituta”, afirma Lola Proaño-Gómez:

Esta última connotación adquiere nuevas resonancias en el contexto cultural y político argentino, cuya retórica tradicional ha representado la nación tradicionalmente como una mujer abnegada, pura y fuerte. Esta mujer/nación ahora transformada en mercancía y vendida al mejor postor,

8 Según Emilio García-Wehbi (cit. en Durán), las máscaras de rata están inspiradas en la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman, donde el horror de Auschwitz se contraponen al distanciamiento producido por las máscaras de los personajes.

9 En 1999, el Periférico de Objetos representó *Máquina Hamlet* en Espacio Callejón, en una función a beneficio de las Madres de Plaza de Mayo y el Servicio Paz y Justicia, a la cual asistió Nora Cortiñas, cofundadora de las Madres.

implica una crítica al discurso oficial argentino y su política neo-liberal, favorable a la globalización de la economía (84).

La desconfianza hacia las instituciones sigue siendo actual en la medida que, tras el estreno de *Máquina Hamlet* en 1995, la crisis —ya sea económica, política o incluso sanitaria— ha vuelto sistemáticamente en las últimas décadas. Es más, Luis Romero establece una continuidad en la crisis desde principios del siglo XX, llamándola “la larga crisis argentina”, con recurrentes momentos de fuerte inflación. La crisis económica de fines de los años 1990 provocó la fuga de capitales del país por lo que la gente comenzó a retirar grandes sumas de dinero. En respuesta, el gobierno impuso el “Corralito” (restricción de retiro en efectivo bancario), impactando fuertemente a las clases baja y media. El descontento popular se condensa en una revuelta, “el Cacerolazo” de 2001 en el cual manifestantes fueron reprimidos culminando con la masacre de Plaza de Mayo (20 de diciembre) y la muerte de 39 personas. Asimismo, el presidente Fernando de la Rúa renuncia a su cargo. Más tarde, en 2008, las medidas neoliberales para salvar la economía conllevan una nueva crisis al afectar a pequeños y medianos productores y agricultores, esta vez marcada por un largo paro agropecuario y bloqueo de rutas. Más recientemente, en 2018, la crisis financiera se acentúa con la crisis sanitaria ligada al COVID-19, afectando sobre todo a los sectores más vulnerables de la población. En síntesis, las políticas neoliberales no han entregado una solución duradera al observar los ciclos de revuelta y represión sistemática. Según Romero, esto ocurre al tratar reiteradamente la crisis con medidas “de emergencia” en vez de reformar las políticas de estado (*La larga crisis argentina* 133).

El espectáculo también entrega otras imágenes —difíciles de ver— que aluden a la violencia hacia las mujeres, lo cual podría aludir a la violencia sexual o tortura en órganos reproductivos hacia mujeres detenidas en dictadura. Por ejemplo, en el primer acto, “Álbum de Familia”, se utilizan muñecos para niños que simbolizan a Hamlet y su madre Gertrudis (quien en el texto se superpone con Ofelia). Al concluir el texto, los manipuladores suben el vestido del muñeco-Gertrudis, abren sus piernas, y el muñeco-Hamlet penetra violentamente al muñeco-Gertrudis con una espada. Luego, durante la escena de cabaret del tercer acto, “Scherzo”, los manipuladores/ratas —que previamente acechaban a Ofelia— “acomodan a muñecos inertes para bailar una danza macabra” (Durán). Los maniqués también llevan máscaras de rata y esmoquin, pero se distinguen de los manipuladores por sus faldas largas, escondiendo así las ruedas que permiten a los manipuladores deslizar a los maniqués con facilidad. La escena está en una zona liminal, oscilando entre lo grotesco y lo absurdo, ya que las agresiones de los manipuladores hacia los maniqués se confunden con el espectáculo burlesco —incluso *slapstick*— del cabaret.

Ejecución de los muñecos

Máquina Hamlet destaca por la violencia infligida a los objetos, dobles de los actores que a su vez actúan como muñecos. Uno de los momentos claves del espectáculo ocurre hacia finales del acto III cuando se lleva a cabo el sorteo: antes de la función, cada espectador ha recibido un número, incorporando al público al sorteo a realizarse. El “afortunado” ganador es un muñeco disfrazado de espectador y sentado en primera fila que cobra vida al ser arrastrado al escenario por los actores. Sin embargo, el premio es una ejecución pública, y el muñeco es ultimado con

un disparo en la cabeza (Durán, Veronese). Luego, los espectadores son invitados a lanzarle dardos al muñeco, quienes, según Veronese, en varias ocasiones se muestran ávidos por participar. Noe Montez afirma que la escena “subraya la relación entre el control narrativo y la impunidad política, particularmente en la postdictadura argentina, al implicar a los espectadores por su inacción” (32). En otras palabras, siguiendo a Lesley Gill, la impunidad establecida o normalizada frena los impulsos del público para limitar la violencia o responsabilizar a sus ejecutores. De la misma manera, “la constante amenaza de vigilancia militar impide a los ciudadanos intervenir en la obra” (Montez 33), a pesar del malestar que generan las imágenes.

El siguiente acto, “Peste en Buda batalla por Groenlandia” (IV), explora la destrucción de los muñecos esta vez al desarmar al muñeco protagonista, una suerte de “Hamlet-Müller” ya que se trata de un muñeco antropomórfico de tamaño real con la cara de Heiner Müller¹⁰. Este muñeco está presente desde el primer acto, observando el actuar de los demás muñecos, más pequeños, que representan el asesinato del padre de Hamlet. “Suponemos que él asume el yo de la historia que se contará o que es el principal asistente y testigo de un hecho mortuorio” (Durán). Además, en el mismo acto, las didascalias indican “Fotografía del autor. Despedazamiento de la fotografía del autor”: en la puesta en escena del Periférico de Objetos, los manipuladores exponen el muñeco Hamlet-Müller que será desarmado y exhibido ante el público. Durán afirma: “Esta acción, la de fragmentar o descomponer en sus partes, actúa como contrapunto al texto de Müller: ‘en alguna parte están quebrando cuerpos para que yo pueda vivir en mi mierda’”. Esta idea de la banalidad del arte resuena con la reflexión del Periférico de Objetos, siguiendo el texto de Müller, acerca de las contradicciones del artista o intelectual al ser complaciente con los sistemas opresores que, sin embargo, le permiten crear. Lola Proaño-Gómez interpreta esta escena del desmembramiento del muñeco Hamlet-Müller como la desaparición del testigo: “Las escenas de tortura y de desmembramiento corporal nos hablan literalmente de los desaparecidos y aluden, metafóricamente, a la desintegración de los sujetos en la sociedad del capitalismo tardío donde ellos como sujetos ya no existen más que como un número” (85). Considerando el desenlace del sorteo, todo parece indicar que el sujeto del capitalismo tardío es un número desechable. Adicionalmente, la entrega de números también es una forma de implicar al espectador en la violencia, independiente del contexto de cada uno.

Puesta en abismo y miradas periféricas

Desde *Variaciones sobre B.*, el Periférico de Objetos no solo abarca a los manipuladores como actores, sino que también es de suma importancia la mirada de los actores/manipuladores frente a los actos de violencia en el escenario. En *Máquina Hamlet*, el maniquí Hamlet-Müller observa a los otros muñecos a modo de testigo, como un espectador que permite la proyección del público o su identificación con el objeto. La puesta en abismo se materializa de manera más literal en el último acto del espectáculo, “Feroz espera/En la terrible armadura/Milenios”, que en el texto corresponde a otro monólogo insurreccional de Ofelia, encarnando también a Electra, Lady Macbeth o la terrorista Susan Atkins, miembro de la Familia Manson. Los demás actores

10 La obra misma *Máquina Hamlet*, o *Die Hamletmaschine* en su idioma original, podría ser un autorretrato enmascarado de parte del propio Heiner Müller, ya que las palabras que conforman el título del texto contienen las iniciales del autor HM.

manipulan muñecos en una caja negra, un pequeño teatro en el que se representa, de manera abreviada, una versión en miniatura del espectáculo que el público acaba de ver. De esta manera se evidencia la teatralidad y, además, el espectador es confrontado a su realidad de testigo de la violencia de forma definitiva. Según Montez, “las dinámicas de poder entre sujeto y objeto se hacen más significativas por la diferencia de tamaño entre los cuerpos de los actores y los objetos manipulados” (34). Asimismo, el público también figura en esta reproducción, representado por muñecas tipo Barbie sin cabeza: “La repetición en miniatura enfatiza las maneras en que el público percibe y re-percibe el trauma y violencia política a diferentes distancias, dependiendo de su proximidad con la violencia” (Montez 34). Lehmann identifica el uso autorreflexivo de lo real en el teatro posdramático (176) lo cual resuena con esta puesta en abismo: más que hacer alusión a la realidad, fuera del teatro, la realidad irrumpe al recordarle al espectador que está asistiendo a este espectáculo en particular.

Cuando el espectáculo en miniatura llega al momento presente, es decir, a la aparición de Ofelia en el último acto, la actriz incendia el pequeño teatro antes de ser secuestrada por uno de los manipuladores: “Heiner Müller no confirma que Ofelia haya podido cumplir con su objetivo. El Periférico de Objetos, le niega esa posibilidad. Y ya nada puede hacerse” (Durán). Lola Proaño-Gómez concuerda con una interpretación pesimista del espectáculo: “En *Máquina Hamlet*, más que el argumento o el desenlace, lo que sobresale son los juicios sobre la humanidad de los gobernantes, la inmoralidad de los mismos, la poca autonomía de todos bajo su gobierno, la mujer sometida y dominada por las mismas fuerzas malignas que corrompen el cuerpo político de la nación.” (Proaño-Gómez 87). Este pesimismo resuena con las reflexiones de Heiner Müller ante la imposibilidad de escapar de los sistemas opresores y manipuladores en los que vivimos. Por el contrario, Marcela Arpes y Noe Montez ven el momento de la destrucción del teatro en miniatura como una posibilidad para la insurrección, ya que “Ofelia tiene el potencial de interrumpir los patrones repetitivos de violencia para que algo nuevo surja desde las cenizas que quedan en el escenario” (Montez 34), incluso “quizás un mundo con valores y relaciones renovadas” (Arpes). Esta interpretación parece sugerir empoderamiento hacia el público, quien ha sido testigo de los patrones de violencia y su reproducción.

Según Alba Clares e Isabel Guerrero, la exploración entre teatro y violencia, particularmente prolífica en los siglos XX y XXI, se intensifica luego de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 y la violencia es situada en el centro del hecho teatral, como el teatro *in-yer-face* que emerge en Gran Bretaña a mediados de la década de 1990. En Latinoamérica, Jorge Dubatti describe un teatro de los muertos “donde se denuncia o rememora un referente histórico de opresión o un pasado traumático” (Clares y Guerrero 240)¹¹. En Chile, el teatro testimonial en la posdictadura también exterioriza experiencias traumáticas, construyendo memorias corporales colectivas: al multiplicar los puntos de vista, a través de diferentes testimonios, se expande “el potencial de responsabilidad política” (Contreras 126). Más allá de una experiencia traumática colectiva que permanece en el presente, los artistas del Periférico de Objetos se centran en la violencia en *Máquina Hamlet* —simulada, al tratarse de objetos— con el fin de ser un espejo

11 También en Latinoamérica, cabe mencionar el aspecto testimonial de la violencia que aparece en los trabajos de etnoficción y *site-specific* de Mapa Teatro en Colombia, en los cuales develar los mecanismos ocultos y sistémicos de la violencia es abarcado desde un punto de vista temático y estético (con el uso frecuente de veladuras, por ejemplo), siguiendo la línea poético-política de la compañía.



Máquina Hamlet. Compañía: El Periférico de Objetos. BAM Harvey Theater, Nueva York, Estados Unidos. Año: 2000. Fotografía de Richard Termine, cortesía de BAM Hamm Archives.

para el espectador, según García-Wehbi. El uso de cuerpos aparentemente vivos como receptáculo de violencia trae esta última al presente resultando más efectiva, ya que la violencia en los medios electrónicos “funciona de manera opuesta, separando al público de la violencia”. Más aún, el artista considera que los espectadores que abandonan la sala, no queriendo someterse a la violencia en presencial, pero que consumen violencia a través de la televisión, son “una prueba de la eficacia de la producción” (García-Wehbi cit. en Kalb, “A Postmodern Hamlet”).

Conclusiones

La *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos dialoga con el texto de Heiner Müller, mas logra crear también desde su propia realidad, añadiendo niveles de lectura al material textual. En efecto, el grupo se interroga sobre crear “desde la crisis misma de la creación” (Veronese), lo que resuena con la condición contradictoria del artista/intelectual en el texto de Müller, quien tiene el privilegio de crear al ser cómplice de sistemas de poder opresores. Luego, al buscar un *Hamlet* periférico, el grupo quiere hacer dialogar las imágenes siniestras e inquietantes de su alfabeto periférico con un texto clásico, cuya narrativa está establecida en los consumidores de cultura. Una mirada periférica, o no complaciente, apunta a una mirada crítica a la cultura misma, donde evoluciona el artista privilegiado y asqueado, pero que también participa del poder. Heiner Müller interroga la cultura occidental —indisociable de su historia— y, por lo tanto, la edificación y legado de

textos clásicos como los de Shakespeare. A pesar de hacer irrumpir la historia, así como su historia personal, dentro del teatro, Müller añade fragmentos y referencias que dialogan con temáticas ya presentes en el texto de Shakespeare: “El fenómeno estructural de la represión y de la tortura, de la corrupción, de la intriga e hipocresía que se encuentra en el texto, . . . se conecta con su momento histórico contemporáneo y se lleva . . . de la acción teleológica a una total revelación de los sistemas de manipulación político social y económico” (De Toro 22).

Tras el trabajo dramático con Dieter Welke, el *Periférico de Objetos* entra también en diálogo con estos temas desde la perspectiva y experiencia de sus artistas. La experiencia de los sistemas de manipulación por parte de la coalición de poderes resuena con el contexto argentino de la postdictadura donde rige la impunidad por parte del oficialismo frente a los miles de desaparecidos en dictadura. El *Periférico de Objetos* materializa la manipulación a través de la relación entre muñecos y manipuladores,

[escenificando] en la estética de lo periférico-inquietante-siniestro y de la iteración, a través de la descorporización, el horror de una realidad que se ha descastado. . . . La ‘Máquina’ Hamlet es transformada en la maquinaria/manipulación de los muñecos, en la materialización de los muñecos como objetos y en la iteración gestual maquinaria de los manipuladores (De Toro 22-23).

Casi treinta años tras el estreno de *Máquina Hamlet*, esta reflexión sobre la manipulación y el poder sigue resonando con las nuevas aristas de la crisis argentina en el siglo XXI, las cuales resuenan con el texto de Müller donde las crisis se superponen, desatando revoluciones que son silenciadas, reprimidas militarmente. Asimismo, el *Periférico* apuesta por materializar la violencia a través del uso de muñecos que simulan el cuerpo de los actores, y por extensión de las víctimas de tortura y asesinato¹².

En la era digital actual, la circulación de imágenes de violencia es exponencial y en tiempo real, acentuándose desde el estreno de *Máquina Hamlet* en 1995 y más aún desde la simultaneidad que Müller evocaba dos décadas antes. Por consiguiente, la sobreabundancia de estas imágenes, sin duda, desensibiliza frente a la violencia, por lo que hacer de ella el centro del acto teatral permite crear un movimiento contrario, obligando al espectador a confrontarse a la violencia del espectáculo y, por extensión, de la realidad. No obstante, el *Periférico de Objetos* no se contenta con mostrar iteraciones de violencia haciendo el pasado presente, sino que interroga el rol de cada uno dentro de los sistemas que conducen tales actos. *Máquina Hamlet* pone especial énfasis en la metateatralidad, de manera literal durante el último acto que reproduce el espectáculo en miniatura, donde el público también se ve representado. Los muñecos, así como los actores-manipuladores, son testigos visibles constantes de lo que ocurre en escena. Adicionalmente, el espectador es invitado a participar del espectáculo, convirtiéndose en cómplice de los manipuladores. En otras palabras, *Máquina Hamlet* invita al público a interrogarse sobre su condición de espectador, dentro del teatro, y también su rol como espectador complaciente (o

12 Resultaría interesante interrogarse sobre otras obras o espectáculos que repliquen o pongan en tensión las interpretaciones aquí compiladas. De la misma manera, tal y como el espectáculo resuena con el texto desde un punto de vista político, podrían identificarse conexiones históricas o geográficas que también iluminen la obra, su interpretación o su impacto en otras dramaturgias. Tales interrogantes necesitan de un trabajo de investigación más extenso.

no) fuera de él. Los relatos invisibilizados de los desaparecidos cobran vida a través de la manipulación de los muñecos, mediatizando la violencia a través de la ejecución y desmembramiento de objetos inanimados. El espectador es confrontado a la violencia y debe decidir cómo acogerla.

Obras citadas

- Arpes, Marcela. "Mirando la contemporaneidad desde el teatro: Sobre la Máquina Hamlet de Heiner Müller y la puesta en escena de El Periférico de Objetos". *Espacios* 11 (1998). Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Baillet, Florence. *Le Théâtre de Heiner Müller*. París: Belin, 2003. Impreso.
- Cornago, Óscar. *Los espacios inciertos: entre el actor y el muñeco*. Biblioteca electrónica Archivo Artea, AVAE, 2006. Web. 26 jul. 2022.
- . *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*. Biblioteca electrónica Archivo Artea, AVAE, 2006. Web. 2 oct. 2022.
- Clares, Alba e Isabel Guerrero. "Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena". *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética* 14(2016): 238-246. Recurso electrónico. 3 oct. 2022.
- Contreras, María José. "Embodied testimonial practices. Teatro testimonial in postdictatorship Chile". *Versus Cuaderni di Semiotica* (2012): 107-128. Impreso.
- De Toro, Alfonso. "El Periférico de Objetos, II: Prácticas de corporalización y descorporalización". *Gestos* 41 (2006): 12-40. Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Durán, Ana. *Máquina Hamlet de Heiner Müller por el Periférico de Objetos*. Autores.org.ar. Web. 26 jul. 2022.
- Kalb, Jonathan. "A Postmodern Hamlet by a driven provocateur". *New York Times*, 2000. Recurso electrónico. 3 oct. 2022.
- . *The Theater of Heiner Müller*. Nueva York: Limelight, 2001. Impreso.
- Kantor, Tadeusz. *Teatro de la Muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Trad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba, 2010. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *El Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Murcia y México D.F.: Cendeac / Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Medina, Pablo Luciano. *Argentina*. Biblioteca Electrónica Union Internationale de la Marionnette (UNIMA). Web. 3 oct. 2022.
- Montez, Noe. *Memory, Transitional Justice, and Theatre in Postdictatorship Argentina*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2017. Impreso.
- Müller, Heiner. *Conversations 1975-1995*. Trad. Jean-Louis Besson, Jean Jourdeuil, y Jean-Pierre Morel. París: Minuit, 2019. Impreso.
- . *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraklès 5 et autres pièces*. Trad. Jean Jourdeuil y Heinz Schwarzingler. París: Minuit, 1979. Impreso.
- . *Manuscrits de Hamlet-machine*. Trad. Jean Jourdeuil y Heinz Schwarzingler. París: Minuit, 2003. Impreso.
- Proaño-Gomez, Lola. "Posmodernidad y Metáfora Visual: Máquina Hamlet" *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo: la escena latinoamericana 1990-2007*. Buenos Aires: CELCIT, 2020. Recurso Electrónico. 15 nov. 2022.

- Ramos, Diego Óscar. "El Periférico de Objetos: La Vida de las Marionetas". *El diario de Morón*, 1996. Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado. Web. 28 jul. 2022.
- Romero, Luis Alberto. *La larga crisis argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013. Impreso.
- Röttger, Kati y Martin Roeder-Zerndt (Eds.). "Gesprächsausschnitt Daniel Veronese und Dieter Welke". *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation diner Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*. Fráncfort: Vervuert, 1997. 243-55. Impreso.
- Tantanián, Alejandro. "Un leviatán teatral. Un recorrido por la historia de El Periférico de Objetos en 8000 caracteres". *Revista Teatro/CELCIT 22* (2002). Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Verbitsky, Horacio. "De Ancla a la confesión". *Página/12*. Recurso electrónico. 26 jul. 2022.
- Veronese, Daniel. *El Periférico de Objetos*. Autores.org.ar. Web. 26 jul. 2022.