Analytica del Sur

Psicoanálisis y Crítica

Hamlet a la Argentina: una máquina política -Entrevista a Emilio García Wehbi-

sin_autor · Monday, April 11th, 2016

Entrevista

– Como se sabe, hiciste obras de William Shakespeare ¿Dónde, o en qué ubicarías la originalidad de esa puesta?

– Hice obras y volví a hacer obras shakesperianas, siempre soterradas, no de manera manifiesta. Hice un texto de un autor argentino, Luis Cano, que se llama "*Hamlet* de William Shakespeare" que tiene una estrategia de simulacro. Lo que hizo Luis fue escribir un *Hamlet* pero con sus palabras, respetando los personajes, todo; pero trabajando esa estrategia de simulación, en tanto y en cuanto la gente iba a ver el espectáculo creyendo que iba a ver *Hamlet* de William Shakespeare, y *Hamlet de Williams Shakespeare* era el título de la obra, de Luis Cano. Es en este sentido que lo que nos interesaba de Shakespeare, en *Hamlet*, lo volcamos en unas miradas que tenían que ver con la escritura, con la puesta y que rescribían la tragedia isabelina. Yo diría que más que a Shakespeare, me he acercado a *Hamlet*. Como también al *Rey Lear*, en el 2013 hice un montaje del *Rey Lear* de un autor argentino que vive en España que se llama Rodrigo García y que hizo una rescritura de la tragedia desde un lugar muy particular. Siempre mis aproximaciones son desde la contemporaneidad.

Las obras de Shakespeare son lo que se llama “clásicos”. Me interesan los clásicos porque básicamente la noción de “clásico” implica que es contemporáneo y si es contemporáneo hay que darle un tratamiento contemporáneo al clásico. Por lo tanto no hay que casarse con la momia, con lo que en su momento fue, sino hay que ver de qué modo el clásico sigue siendo clásico, porque como dice Ítalo Calvino lo que tiene un clásico es su actualidad, porque si no, no es un clásico. Si no se actualiza deja de ser un clásico. Paradójicamente la característica del clásico es que tiene que hablar desde el hoy. Y el teatro es un género que se articula en el presente puro, la única forma de ver el teatro es en el acto presencial, lo efímero es lo que lo nutre; porque es actancial, porque es vivencial, si uno no lo articula desde el hoy no está haciendo un clásico. El teatro de Shakespeare es clásico en este sentido.

– ¿En qué se basa la vigencia de Hamlet? ¿Por qué es tan representado?

– Te digo mi perspectiva, cada uno va a tener una opinión sobre el material, diferente. Para mí, el gran nudo de *Hamlet*, porque tiene muchos nudos para leer, es básicamente el modo en que Saturno devora a su hijo, es decir, el filicidio. Es por un mandato paterno, el fantasma paterno aparece y le dice “tenés que vengarme” sin más pruebas que el fantasma; impone la muerte a su hijo, el destino de muerte al hijo. Entonces, este nudo se puede entender políticamente, en el sentido de cómo las generaciones más viejas devoran como Saturno a sus hijos. En términos simbólicos o en términos prácticos, Malvinas; podemos ponerlo en términos políticos, desaparecidos, etc. También en términos de idea de familia, ustedes que trabajan en psicoanálisis; entendiendo a la familia como el núcleo más pequeño del fascismo, donde las estrategias de poder ocluyen al más débil siempre o anulan al más débil siempre; y el más débil es el hijo, es la nueva generación. Desde mi punto de vista *Hamlet* es presente en tanto y en cuanto, la familia tradicional, occidental, representada por la estructura capitalista exista, para mí la tragedia de *Hamlet* va a ser siempre actual, por eso es un clásico. Es en este sentido que me interesan reactualizar los clásicos. Es encontrar de algún modo, en algún lugar un rebote que me permita hablar desde el otro.

– ¿Qué le suma, cuál es el plus que tiene la rescritura de Hamlet por Heiner Müller en Máquina Hamlet?

– Estamos hablando de hace 20 años, se hizo entre el 1995 y el 2000, se hizo internacionalmente mucho… En aquel momento con el grupo estábamos buscando una relectura de *Hamlet;* otra vez si se quiere en la misma política, ver alguna manera contemporánea de poder narrar *Hamlet* para

actualizar sus contenidos en algún punto. Y lo que buscábamos era una formalidad que fuera nueva, no trabajar sobre el texto de Shakespeare sino encontrar una actualización y entre todos los nutrientes -vimos todas las películas sobre *Hamlet* y todas las escrituras teóricas y las versiones-, apareció este texto que no conocíamos de este autor que era totalmente desconocido, que era en aquel momento de la Alemania del Este. De algún modo había radicalizado la mirada de *Hamlet*, de la tragedia; la había sintetizado en un texto de ocho páginas y había puesto en términos políticos un *Hamlet* en la contemporaneidad, vale decir, en el siglo XX. Se trataba de un *Hamlet* moderno, en el sentido más profundo del término de la modernidad, en donde ese *Hamlet* se debate en términos de acción o inacción, otros de los grandes temas de *Hamlet:* hacer, pensar; en un contexto político muy determinado que son los primeros levantamientos por mayor democracia en los países comunistas. Lo ubica en Budapest de 1955… Ahí ubica a un *Hamlet* que es un intelectual que adhiere en términos filosóficos, políticos a lo que es el socialismo, pero que al mismo tiempo adhiere con las consignas de mayor democracia, mayor libertad, mayor apertura. Entonces, este *Hamlet* se pregunta ¿de qué lado de la barricada estoy? ¿De qué lado me tengo que ubicar? ¿Tengo que hacer? ¿No tengo que hacer? Heiner Müller actualiza en términos políticos la lógica palaciega del castillo de Elsinor, ubicándolo en un contexto muy particular. Y en algún punto, como ese texto es muy polisémico, porque no está cerrado, eso si se quiere es la estructura anecdótica, pero después la rescritura que hace Müller sobre el texto, que es a partir de lo que él llama la “estrategia del fragmento sintético”, donde introduce elementos de Dostoyevski, de Cummings, de diferentes poetas, autores y filósofos clásicos y contemporáneos. Esa lectura es polisémica y se abre a diferentes miradas e interpretaciones. Entonces, en esa posibilidad de amplitud fue que nosotros encajamos el material.

– Más allá de los afectos, está la consideración del sujeto social y lo político como potencia del deseo. El príncipe parece no aceptar el legado del poder o de la herencia. ¿Cómo puede pensarse Máquina Hamlet en función de un país como Argentina después de la dictadura y los cuerpos sin nombre, ni sepultura, sin el ritual simbólico del entierro? (nuestro propio Holocausto diferente al de Müller) (*)

– No solo en ese espectáculo, sino también en los anteriores que ya habíamos hecho donde usábamos muñecos. El muñeco en algún punto, es el eslabón de un discurso metonímico en aquella

época, a comienzos de los 90 donde empieza a aparecer el trabajo del equipo de antropología forense y los cuerpos empiezan a ser presentes. Los cuerpos que nosotros usábamos, simbólicos, en algún punto podían ser leídos también con una lectura claramente política. En el caso de *Máquina Hamlet* había una doble lectura, porque estábamos en pleno menemismo, vale decir que el vaciamiento era otro tipo de desaparición, una desaparición a futuro. Lo que anunciaba *Máquina Hamlet* era también eso. Pero también como ustedes dicen, la utilización del cuerpo y de la violencia extrema, (era un espectáculo que era violento en muchos sentidos, simbólicos pero también en términos físicos) eran leídos dentro de una política contextual, histórica, de época, que era posible y que estaba incluida en nuestro punto de vista. Nunca como mensaje, sí soterrada en una polisemia que podía ser interpretada de manera más amplia.

– Una lectura analítica del Hamlet de Shakespeare, en su versión escrita, le permite decir a Jacques Lacan que es universal porque captura -como una "red atrapadeseos"- los fantasmas humanos. Hamlet no es encasillable, pero en él se experimenta el duelo, la deuda, la culpa… el espectador realiza su mímesis y luego su catarsis como dice Aristóteles en su "Poética". ¿Qué recepción se observaba en el público cuando hacían la puesta? (*)

– Diría que, como dice Deleuze sobre Bacon, la puesta trabajaba básicamente sobre las sensaciones, por supuesto sobre el afecto, sobre lo sensible, sobre lo afectivo y sobre lo intelectual. Pero la relación inmediata tenía que ver con la sensación y la sensación en el sentido de ese estado de superficie, de conmoción que no puede explicarse en términos verbales en lo inmediato y que descoloca la mirada tranquilizadora del espectador en relación a la obra. Entonces había una incomodidad que tenía que ver con esa sensación de mucha contundencia, de mucha violencia, de sobre información. La estrategia de la puesta era generar una superposición de lecturas, de modo tal que no pudiese haber una síntesis mientras se estaba viendo; sino que en el mejor de los casos, tenía que decantar con el paso del tiempo en el espectador. Generaba esta idea que no era nunca catártica, ni en lo más mínimo era catártica, porque el espectador no podía generar una síntesis y no generaba nunca un alivio. Esta era la idea y era un gesto político en ese momento: generar el trauma, el conflicto, de modo tal que ese conflicto no pudiese ser resuelto con el aplauso. Luego irse a comer tranquilo después de la función, sino llevarse el problema a su casa y ver qué podía hacer el espectador con eso, que era un conflicto en términos si se quiere éticos, morales y políticos. La obra tocaba puntos oscuros en el espectador, muy difíciles de poner en palabras, de decir qué es lo que sucede; y creo que eso era lo que tenía como plus interesante esa obra, que detonaba algo que no se podía verbalizar, no había algo que se pudiera narrar para aliviar.

– Retomando la pregunta sobre lo que implicó hacer Máquina Hamlet en la Argentina en 1995…

– Lo político era dar cuenta del signo de una época, del vaciamiento que se estaba produciendo en esa década con una imposibilidad de ver lo que estaba sucediendo frente a nuestras narices. En un punto el teatro independiente en los 90´ fue mucho más político que el teatro que se haría en el 2000 y que se sigue haciendo hoy. Básicamente porque sus dispositivos de acción son de formalidades políticas, y los dispositivos de acción del teatro más actual son dispositivos de enunciación, donde la palabra se transforma o en un panfleto o en un discurso, en una bajada; entonces no se produce la verdadera interacción artística. En cambio cuando lo político se contrabandea en la forma, es cuando el procedimiento político es más radical. Y en ese sentido el teatro de los noventa era más radical políticamente. Más radical políticamente que ahora sin lugar a dudas.

– El artista con su obra actúa sobre el espectador modificándolo y se modifica él mismo en el proceso creativo -como propone Freud con el concepto de sublimación- ¿Cómo pensar el gesto creador del artista?

– Uno supone en el ejercicio utópico, en lo que puede ser un capitalismo tardío, de producir una obra de arte sin ser considerado simplemente un elemento de consumo de mercado. Uno cree todavía que el gesto del artista es un gesto como mínimo de micro-política y la micro-política incluye la posibilidad de una utopía de cambio aunque sea pequeña; y ese cambio es un cambio de perspectiva que se le puede generar al espectador ampliando su marco. Y al mismo tiempo un cambio de perspectiva que el artista puede tener en ese contacto con el espectador. Yo no espero más que eso en esta época, que no es poco: tratar de evadir lo más posible al mercado y poder encontrar un posicionamiento en el discurso que lea la contemporaneidad como plantea Danton: ser contemporáneo implica ver las sombras de nuestro tiempo, no las luces; las luces las ven todos, se supone que los artistas podemos sumergirnos en las sombras y a partir de eso pensar de verdad los tiempos presentes. Hay una palabra que está muy bastardeada, que es la idea de *entretenimiento*, pero la etimología de entretener es “tener-entre” y para ello tiene que haber dos partes: una parte es la obra y otra parte es el público. Si el teatro es aquí y ahora, el espectador también es aquí y ahora. Si se siente muy protegido por la obra, no está, porque la obra está por él. Y no se trata de eso, se trata que el espectador esté presente para poder tener un “entre” la obra y entretenerse, en ese sentido. Por eso, justamente es una paradoja, la misma paradoja que cuando hablábamos de los clásicos. El clásico para que mantenga el espíritu de lo atávico, lo universal, lo que nunca se va a acabar con el paso de los tiempos tiene que ser contemporáneo, tiene que ser hoy, si es de ayer, no. Si hago un *Hamlet* con traje de cuello isabelino, a menos que estés parodiándolo, a menos que estés haciendo una lectura de ello, no estás haciendo un clásico. A mí me interesa todavía pensar al teatro como una máquina barroca, hay algo de lo maquinal que a mí me interesa y al mismo tiempo por mi lectura de Deleuze, el concepto de máquina me resulta un concepto muy orgánico, más que mecánico. Me interesa el pensamiento maquínico, que al mismo tiempo para mí es un pensamiento político. La máquina es una totalidad compuesta por diferentes engranajes de diferentes medidas y diferentes tamaños, vale decir, cada uno con sus subjetividades, con sus parcialidades y sus particularidades, pero si la más pequeña disfunciona, no funciona el resto de la máquina. La máquina que a mí me interesa genera una imagen de lo político, que no es

la máquina de *Metrópolis*, sino que es una máquina mucho más sensible, en este sentido es más deleuziana; como construcción social, y pensada como dispositivo interno más que como producción de la máquina. Las obras yo las pienso más como dispositivos, que es un pensamiento que se puede asociar a la idea de máquina.

– Volviendo a la puesta de Máquina Hamlet, la manipulación de muñecos por parte de los actores, transmite la idea de tomar a los hombres como objetos, máquinas, sin subjetividad, ni deseos propios…

– Hace tiempo que dejé de trabajar a partir de objetos y de muñecos, pero ahí hay algo que tiene que ver con lo siniestro freudiano básicamente, con el doble. En *Máquina Hamlet*, eran los dobles de nuestros propios cuerpos, nosotros habíamos sacado moldes de nuestros propios rostros y producido muñecos que eran duplicaciones de los intérpretes en escena; o sea que había elementos que tenían que ver con lo freudiano -lo siniestro, el doble- que operaba quizás de manera no tan racional en la producción de obra, pero que si estaban presentes en algún lugar. Entonces, esa presencia de lo siniestro, que es lo familiar que está corrido, que está torcido, que está deformado, generaba una relación inmediata en el espectador con la idea de lo siniestro. No estaba pensado como tal pero en algún punto se hacía presente.

– Hay una escena del doble siniestro, donde los actores están bailando con unas muñecas y en un momento uno sacude a la muñeca como para que reaccione, recuerda los relatos de los campos de concentración…

– Sí, esas son todas lecturas e interpretaciones posibles de la obra; es la polisemia que permite la obra. Ahora, paradójicamente, cuando el autor quiere incluir todos esos sentidos es cuando se empobrece la obra. Esto es lo que decía cuando hablaba del teatro contemporáneo, que al ser más discursivo, más explicativo, elimina la posibilidad de la mirada subjetiva del espectador y elabora un discurso que es comprendido inmediatamente por todos y que es unánime. A mí me interesa mucho más el disenso, la subjetividad del espectador, la construcción de subjetividad o de puesta en relación de lo que estoy viendo con lo que yo entiendo, con lo que yo creo, con lo que es mi estatus psicológico, social, educativo, erótico.

– Hiciste ahora una obra que trata sobre el cuerpo donde pusiste cuerpos desnudos en el escenario. Vos hablas, en un reportaje, de la escena como provocadora…

– Sí, la obra “58 indicios sobre el cuerpo” a partir de un texto de un filósofo francés Jean-Luc Nancy, era una reflexión aforística sobre la condición de lo corporal. Por lo otro, hablar de la escena como provocadora es más desde afuera, a mí se me considera un provocador y yo no considero que esté provocando nada, trabajo con los materiales que a mí me resultan interesantes. Ese es un término que me resulta bastante vacío. Es una manera de captura que tienen como para tranquilizarse y a la vez para quitarte la posibilidad del gesto de cambio. Porque si es transgresor, con eso ya se te ubican en un lugar, sos mirado siempre desde ese lugar; es un mecanismo de captura, la enunciación es un mecanismo de captura de la crítica.

– Cuando hablabas de lo obsceno como algo fuera de escena, me recordó a Freud que hablaba de “la otra escena” como lo inconsciente.

– Como un procedimiento, acontecimiento lateral. En algún punto es eso si se quiere, no tengo conocimientos del psicoanálisis, pero en un punto es esa idea de obscenidad. Algunos filósofos del siglo XX que han transitado por el psicoanálisis, por ejemplo Bataille, toma esa terminología que

viene del psicoanálisis pero que también está aplicada al arte y a la filosofía: lo que está fuera de escena pertenece a esa “otra escena”. Para mí estas contaminaciones son útiles, siempre creadoras, tanto para el psicoanálisis tomar de otras disciplinas, como el arte también toma de otras disciplinas; llevarlas a mí territorio, desterritorializarlas y *aggiornarlas* siempre es válido.

Emilio García Wehbi: Artista interdisciplinario que trabaja en el cruce de lenguajes escénicos. En 1989 funda El Periférico de Objetos, grupo paradigmático del teatro experimental argentino.
Sus espectáculos, óperas, performances, instalaciones e intervenciones urbanas han sido presentados en América, Europa, Oceanía y Asia.
http://emiliogarciawehbi.com.ar

(*) Preguntas de Enrique Acuña a E.G.W

Texto extraído de la revista Conceptual –Estudios de Psicoanálisis- Nº 16, Ediciones El Ruiseñor del Plata -Asociación de Psicoanálisis de La Plata, Octubre 2015. Por acuerdo editorial con la revista Conceptual –Estudios de Psicoanálisis.

This entry was posted on Monday, April 11th, 2016 at 11:15 am and is filed under 4, Causas
You can follow any responses to this entry through the Comments (RSS) feed. Responses are

currently closed, but you can trackback from your own site.