

Federico Irazábal

Universidad de Buenos Aires

Hamlet de William Shakespeare. La intertextualidad como procedimiento escritural en Luis Cano

Mucho se ha dicho acerca de las estrategias productivas de la dramaturgia argentina en la posmodernidad, pero muy poco se ha enfocado en lo que respecta a los procedimientos intertextuales con los cuales la misma se concibe. En este estudio observamos puntualmente la obra de Luis Cano, y más específicamente su *Hamlet de William Shakespeare*, desde esta perspectiva. El objetivo, es necesario aclararlo, no es realizar un análisis inmanente de la misma, sino descubrir cuáles son sus basamentos filosóficos en lo que hace a la concepción del “texto clásico”, las posibilidades representativas del mismo, las alteraciones semánticas devenidas de una alteración fundamental del contexto de lectura y del espacio de la representación. Asimismo, se desprenden algunas de las principales características en las formas de producción estética de Luis Cano, uno de los más jóvenes y productivos dramaturgos de la ciudad de Buenos Aires, y también uno de los más polémicos y controvertidos del teatro contemporáneo.

Much has been said about the productive strategies of Argentine dramaturgy in the postmodernity, but little about the intertextual procedures with which it is conceived. In this study we pay attention to Luis Cano work, specifically his Hamlet de William Shakespeare, from this point of view. The aim is not to do an immanent analysis of this play, but to discover which are its philosophical basis in terms of the “classic text” conception, its possible performances, and the semantic changes caused by the alteration

of the reading context and of the space of representation. We also consider some of the main features of the aesthetic forms of production of Luis Cano, one of the youngest and most productive playwrights of Buenos Aires City, and also one of the most controversial of the contemporary Argentine drama.

*Los textos artísticos nunca son del todo
fenómenos puramente estéticos;
o mejor: su estética es inseparable
de su ética y de su política.*
Eduardo Grüner

Luis Cano es uno de los más jóvenes dramaturgos argentinos que ha ejercido, y ejerce en la actualidad, con gran maestría la escritura intertextual, entendiéndola desde un punto de vista ideológico-estético. Al mejor estilo borgeano, Cano construye su dramaturgia a partir de un ejercicio más cercano al de la lectura que al de la escritura desde una perspectiva moderna; esto es, no como la creación de una “obra” original y única, que marca una irrupción y un corte sintagmático, obligándonos a producir una fuerte historización como lectores/espectadores y también como sujetos. La complejidad que ofrece desde lo sintáctico-semántico obedece fundamentalmente, creemos, a este ejercicio intelectual y sensible de realizar lecturas de textos que se vuelcan en su obra, pero teniendo en cuenta que siguiendo la posición de “el giro lingüístico” Cano entiende al mundo como un texto; por lo tanto, tampoco obedece su trabajo a un “uso” de obras canonizadas por las instituciones culturales, la crítica o el público/lector, sino más bien ejerce una apropiación de todo tipo de textos de la cultura pseudo-popular (televisión, publicidad) junto a la “alta” literatura (Homero, Nietzsche, etc.) y añade aquí todo lo que se puede entender bajo la rúbrica de “sentido común”.

91 { irazábal

La muerte del autor. El hermeneuta escriba

Por paradójico que pueda resultar, la conocida metáfora foucaultiana acerca de la muerte del autor, en el caso de Cano, acaba por reforzar, una vez aceptada esa tesis, su propia figura. ¿Por qué sostenemos esto? En principio, y de forma casi evidencial, porque Cano en tanto autor no se ubica en la figura del “genio” (llegando a renegar incluso de la del “escritor”, asociada ésta a una connotación occidental que lo religa a la idea de originalidad), para ser simplemente un eslabón más en la cadena hermenéutica e incluírnos a nosotros en esa tarea. Cano, en el proceso de escritura, se ubica en primer lugar como intérprete de discursos provenientes de nuestra cultura, tarea que nos veremos obligados a desarrollar como lectores-espectadores. Él y nosotros ocupamos un lugar idéntico, diferenciado tan sólo desde una perspectiva cronológica. Su lengua es nuestra lengua y su discurso nos obliga a producir nuestro discurso. Desde este punto de vista, hemos formulado, en otras oportunidades,¹ que la ética de Cano es la de la provocación y no la de la agresión, en el sentido de que ésta apuesta a la negación del otro, mientras que aquélla prevé la respuesta del otro, la incluye en el interior mismo del texto. El

provocador espera del provocado reacción, ya que si esta última no se produce el circuito no se realiza. Provocar es, según la Real Academia Española, una forma de excitación para inducir a otro a que “ejecute una cosa” o moverlo “a un estado anímico y a la manifestación del mismo”. Ésta es la forma que encuentra Cano para romper una concepción “pura” del lenguaje ya que a partir de procedimientos formales diversos nos ubica, en tanto poeta, en la materialidad del mismo. Nos obliga a entender la opacidad de todas y cada una de las palabras que emplea: las mismas nos llegan como legados culturales y cargadas de significaciones propias de los usos históricos que se han hecho de ellas. Cada una de las palabras que utiliza debe ser analizada minuciosamente ya que seguramente su significado, en el sentido “llano” del término, no se corresponde con la definición del diccionario. Porque, como sostuvo Michel Foucault de manera totalmente traducible a la obra de Cano, del lenguaje puede sospecharse que “no dice exactamente lo que dice” (esta conocida tesis foucaultina puede ser rastreada, y profundizada, en todos los libros dedicados al lenguaje, fundamentalmente en *El discurso del poder* y en *El orden del discurso*).

Pero si, como trataré de hacer más adelante, esto se confirma, ¿desde qué lugar sostenemos que aceptando esta muerte autoral Cano precisamente renace de sus propias cenizas? Para entender esta cuestión nos introduciremos en parte de su historia intelectual y artística, teniendo en cuenta el recorrido que produce desde *Los murmullos* hasta su llegada al *Hamlet*. En primer lugar, debemos ver *Los murmullos*. En este espectáculo estrenado bajo la dirección de Emilio García Wehbi (que marca el primer contacto del autor con este director a nivel creativo) hay un personaje –el del Autor– que en la versión estrenada era representado por el propio autor, Cano. En un claro discurso construido a partir de la estética y la retórica política (el estrado, un determinado énfasis discordante con la teatralidad precisamente por reforzarla, formalidades representacionales de los oyentes del discurso, etc.), el personaje autor interpretado por el actor Cano asumía naturalmente su lugar de autoría y su responsabilidad sobre la propuesta, que en sí misma era provocadora. No olvidemos que en *Los murmullos* se relee el mito del héroe nacional, se deconstruye la figura del desaparecido, no a partir de una crítica al mismo, sino a partir de la humanización. Esto es, sacar de la escena al sujeto político y dejarlo despojado de su discursividad evidentemente social, y poner sólo al padre, un padre abandonado por causas nobles, pero abandonado al fin, ante la mirada de una H.I.J.A./hija que no se sintió elegida ni amada desde su propia lectura. La obra provocaba socialmente desde diversos lugares, ya que esta “puesta en crisis” (no crítica, a secas) de la figura del héroe setentista provocó reacciones diversas fundamentalmente porque tanto el público como la institución que estaba por detrás –el Teatro San Martín– estarían avalando esta lectura aún no posible dentro de la discursividad argentina. Conocer de estos riesgos y de la propia dinámica teatral, el autor-provocador se pone en escena como forma de

responsabilidad intelectual. Y es aquí, precisamente a partir de esta idea, desde donde renace la figura del autor que reniega de su muerte: la responsabilidad; ejerciendo esta última discursivamente, Cano exime a los actores de ser los que “ponen el cuerpo” ante los espectadores, y a su vez reniega del lugar de comodidad y ocultamiento propio del ejercicio autoral en teatro. En *Hamlet de William Shakespeare*² ocurre algo muy similar aunque con variaciones. Cano juega produciendo ambigüedades fruto del uso de la obra del autor isabelino, pero fundamentalmente por la inclusión de su nombre en el nombre de la obra. *Hamlet de William Shakespeare* de Luis Cano es una fórmula que podríamos extender al infinito, ya que llegaríamos a cada uno de los espectadores incluidos en el nombre, porque nuestra hipótesis consiste básicamente en que aquello que se vio en la sala del Sarmiento fue fundamentalmente el “de”, la pertenencia, no a Hamlet ni a Shakespeare ni a Cano. Desde allí se reactualiza finalmente la figura poética de la “muerte del autor”, porque todos somos autores, como Cano mismo, de nuestras propias lecturas, y si ser autor es sólo ser responsable (no creador absoluto, no Dios) nosotros, tanto lectores como espectadores, también seremos responsables.

La hermenéutica aplicada o la imposibilidad de leer *Hamlet*

Asistir a la sala del Sarmiento consistía básicamente en entregarse a un acto imposible: leer *Hamlet*. Tanto la lectura textual de Cano como la escénica de Wehbi se asentaron sobre un presupuesto que debía ser compartido por el espectador (el costo de lo contrario era la irritación tan escuchada “¡Esto no es Shakespeare!”)³ consistente en evidenciar la cosificación que se ha producido sobre este texto. La tragedia del príncipe Hamlet forma parte de nuestra cultura, por una relación dual: nuestra cultura se apropió de esa obra, pero esa obra también se apropió de nuestra cultura. Como bien dice Eduardo Grüner en “Foucault: una política de la interpretación” al enfrentarse a Susan Sontag, la relación que nosotros podemos establecer hoy con un texto de los llamados clásicos (o aquellos que Harold Bloom agrupa dentro del canon occidental) no podrá jamás ser directa, sino apegada a una tradición de lecturas que regirá y gobernará nuestra propia lectura; llegando incluso a afirmar que se produce un enriquecimiento de la interpretación, a la par de un empobrecimiento del texto, ya que se aplaca su propia indeterminación. Pero el problema es que esas interpretaciones funcionan a modo de jaula (para el texto y para nosotros, lectores) y “existen; ya no podemos reclamar la inocencia de leer a Kafka como si no existieran, del mismo modo que ya no podemos tener la pretensión –ingenua– de leer el *Edipo Rey* de Sófocles o el *Hamlet* de Shakespeare como si no hubiera existido Freud. Esas interpretaciones, cuando son eficaces, no se han limitado a trasladar a un código inteligible un texto rico en incertidumbres, sino que se han incorporado a la obra”. (Grüner, pp. 10-11)

Éste es el precedente sobre el que se asienta gran parte de la obra de Cano, y en cierta medida la de Wehbi. Nada mejor para sostener esto que “usar” el *Hamlet de Shakespeare* para ejemplificarlo: no somos adánicos en nuestra relación con el lenguaje, sino más bien somos parte de una larga descendencia, y constituimos un árbol genealógico que excede a nuestra propia sangre y a nuestras propias capacidades, conscientes de formar parte de esa cadena infinita. Podemos enmascarar esta “intertextualidad inevitable y por ello mismo imposible” a través de la parodia, la cita, el homenaje o la copia, pero inevitablemente estaremos dentro de ese esquema.

Aquí aparece, de modo protagónico, la política en el lenguaje; en nuestra relación con todo este sistema que no es ni más ni menos que una lucha en la que sólo algunos estarán a la vanguardia, pero habiendo llegado a ello fundamentalmente por una capacidad no suprahumana sino elementalmente humana: ser en el lenguaje.

¿Quién recuerda hoy a Amleth, hijo de Gerutha? ¿Quién recuerda hoy a Kid o al francés Belleforest y su Historia Dánica, o al cronista danés Saxo Grammaticus? Amleth devino en Hamlet, Gerutha en Gertrudis, y Kid y los otros quedaron perdidos detrás de una sombra, Shakespeare:⁴ Estando aún tan cerca del siglo XX y su modernismo literario, apegado a su vez a la idea de lo “original”, no podemos ver (es sacrilego para nuestra cultura) que Shakespeare fue el mejor hermeneuta-escriba que quizás tuvo occidente. Nadie culpa a Shakespeare por haber utilizado el drama de Kyd, exitoso tal vez entre los años 1584 y 1589. Pero también es dificultoso reconocer que no podemos leer a Shakespeare hoy, y no solamente porque no pertenecemos al mismo contexto histórico, sino porque Shakespeare ha sido canonizado, y por lo tanto llevado a una dimensión que lo recorta de nuestra propia historia. Está allí, para ser venerado y admirado, no para ser usado. Y mucho menos para ser leído y representado.

Las representaciones “canónicas” de Shakespeare nos han vuelto más shakespeareanos que el propio Shakespeare. Y rechazamos, con solemnidad, a todo aquel que ose tocar su texto y más aún usar su nombre en vano, como en el caso de “Dios”. Nuestra capacidad de lectura está tan infectada por este virus, crónico no mortal, que hace que se produzca un acostumbramiento y una cristalización que sí se vuelve mortal para el propio Shakespeare. No nos olvidemos ahora de Heiner Müller, quien sostuvo, con buen criterio, que la única forma de serle fiel a un clásico (Brecht, en su decir) era traicionándolo. ¿Qué significa, en este uso del término, traicionar? Ser fiel al espíritu de época que lee, porque no soy yo el lector, sino mi época a través de mí.

Lectura de lecturas

Así como a Shakespeare no le servía que Horvendile, padre de “aquel” Hamlet, haya sido el asesino del primer marido de Gerutha para poder ser rey —porque le

quitaba valor moral al naciente rey-Hamlet-padre-, a Luis Cano no le servían otros elementos del *Hamlet de Shakespeare* y los obvió tendenciosamente, solo que “traicionar” a los olvidados de la historia no genera el rechazo que produce, en una sociedad conservadora y tradicionalista, el “traicionar” a Shakespeare.

¿Cuál fue el camino elegido por Cano para establecer, a modo de paradigma, su lectura del Hamlet? Así como en *Los murmullos* uno encontraba cerca de ciento cuarenta textos involucrados en la concreción de su propia obra –evidenciados en una lista al final pero sin el carácter de cita formal o académica a lo largo de su trabajo–, aquí se encuentran, otros textos, otros autores, que han marcado la lectura realizada por Cano, y que estará en el lector/espectador decodificarlos, si es que quiere, puede, necesita.

En principio, deberíamos señalar que el recorte consistió en dos ejes básicos, desde nuestro interés al menos: la voz del padre y la voz del teatro. Si *Hamlet* es un texto con puertas abiertas hacia gran cantidad de ejes semánticos, en la versión de Cano encontraremos jerarquizados estos dos, pero a su vez entrelazados. Podríamos decir, sintetizando, que en la versión de Luis Cano vemos fundamentalmente la idea de la muerte transmitida generacionalmente, el padre enseñando el odio, como modo de ser de lo social, atravesado de un discurso sobre el teatro como un arte capacitado para representar ese mismo mecanismo, reproduciéndolo.

La voz del padre: Si Shakespeare apeló, porque su época y su contexto se lo permitían/demandaban, a la figura del “Espectro”, aquí nos encontraremos con transformaciones importantes con relación a ese modo de ser del personaje del padre. Por un lado, el padre –en su momento de mayor protagonismo (la aparición) en tanto transmisor del mandato de la venganza (generador de muerte y tragicidad)– no tiene voz, tan sólo un cuerpo fantasmal. Su voz es emitida desde el cuerpo del hijo, lo cual, semánticamente, puede ser leído como la introspección de la norma, la aceptación ciega de la misma. Para ello recurrieron en la puesta en escena a una capacidad técnica propia de un actor como Guillermo Angelelli. De esta manera, anclan, bajo un nuevo paradigma de representación, más cercano a nuestra propia racionalidad occidental, la figura de la voz, descartando lo espectral en el lenguaje, más no en lo fantasmático-visual. A su vez, ese cuerpo-actor que encarna al espectro (que digámoslo una vez más: no tiene voz, o la misma es un eco menor de la del hijo) representa al herrero-demiurgo, esto es, al creador de ese universo de hierro y chapa donde se va a asentar la tragedia: ese universo escenográfico es obra del actor-padre/espectro-herrero, que a su vez coincide también con la figura del escenógrafo: múltiples roles para Norberto Laino.

Pero, al mismo tiempo, asoma con carácter protagónico James Joyce. ¿Qué hace aquí, podemos preguntarnos, un escritor que tantos siglos después escribió su propia obra? En el capítulo 9 del *Ulises*, ofrece una disertación-interpretación sobre el por qué Shakespeare escribió el *Hamlet*. Su hipótesis, lúdica, consiste en

que luego de la muerte de su hijo varón, llamado Hamnet, Shakespeare se identifica con el hijo y clama venganza contra una supuesta infidelidad de su esposa. Joyce caprichosamente (aunque biógrafos shakespeareanos le han dado crédito) relaciona esta alianza padre-vivo/hijo-muerto contra la mujer infiel. Y a partir de una inversión llegamos a ver el Hamlet definitivo. Esto aparece en la versión de Cano-Wehbi, en el momento en el que Hamlet-hijo aparece con un muñequito al que define como hijo muerto. Las cadenas mortales del *Hamlet* original van encontrando ecos que las multiplican con el correr de los siglos, y esta última versión no descarta ninguna.

La voz del teatro: Pero es el teatro el que verdaderamente obtiene un protagonismo pleno en este *Hamlet de William Shakespeare*, puesto que su intencionalidad, creemos, es optimizar algo sugerido por el autor isabelino: en su obra, el teatro tiene el poder de mostrar lo real, evidenciando cuán falsa y representacional era la misma realidad. La realidad era una ficción que la ficción teatral vino a desenmascarar, bajo la mirada autoral de un príncipe-actor que compone, a su vez, el rol de un loco. Gran parte de los procedimientos dramáticos y escénicos del teatro argentino de los años 90 estuvo presente en esta puesta en escena; quedan así desenmascarados en tanto procedimientos. ¿Qué sucede, al ver *Hamlet de William Shakespeare*, con el mal denominado hermetismo? Se vuelve evidente. En el intervalo (falso) los actores intentan aclarar a los espectadores aquello que hicieron antes, por sí no se entiende. Pero su aclaración no aclara nada, sino, por el contrario, oscurece. Y luego de esa evidenciación surge la típica ironía de Cano, al hacerles decir a todos y cada uno de los actores: "Ustedes son el mejor público que hemos tenido esta noche". Pero a esto hay que sumarle una complejidad más que es el determinar quiénes son aquí público y quiénes espectadores. Porque no nos olvidemos que la obra inicia con la llegada de los actores-espectadores a aplaudir a los espectadores-actores?

¿A qué hemos asistido, entonces? A una representación especular de nosotros mismos. Una representación de nuestra propia guerra (Malvinas), una representación de nuestras propias tragicidades (padres que mandan a morir a sus hijos), de nuestras propias hipocresías, pero, fundamentalmente, de nuestras propias irrealidades constitutivas. La representación se multiplica hacia un infinito perturbador que no hace más que mostrarnos que ya no hay nada de original, nada de verdadero, nada de aquello que entendemos como nuestro mundo. Sólo queda una permanente pantomima. Obedeciendo algunas voces, acallando otras. Siendo, en definitiva, en el lenguaje. Siendo, en fin, "de" (de Shakespeare, de Cano, de...). Cadenas que nos religan. Interpretaciones que nos dan pertenencia. Sujeciones. Sujetos sujetados a una norma, sujetos sujetados por una norma.

¿Hay un punto de ruptura en estos círculos viciosos que nos acorralan? Tal vez la locura, tal vez el teatro: un teatro cruel, que como en Artaud, venga a azotarnos.

*“Con las políticas de la interpretación sucede,
sencillamente, lo mismo que con la política a secas:
o la hacemos nosotros, o nos resignamos a
soportar la que hacen los otros.”*
Eduardo Grüner

Notas

¹ En nuestro “Los murmullos: el grito silencioso de la historia”, en Cano, Luis (2003): *Los murmullos*, Nueva Generación, Buenos Aires.

² Todas las citas de este texto pertenecen a la versión original usada para su estreno. Se prevé su publicación para 2005 en un volumen denominado *Padre muerto habla*.

³ Nos basamos para sostener esto en la gran cantidad de e-mails llegados a la casilla personal de Cano y en los de la revista digital *Alternativa teatral*, a los que tuvimos acceso y en donde tan sólo se criticaba esto, elogiando por otra parte la puesta en escena y las actuaciones como si fuesen éstas instancias separadas, no dialógicas.

⁴ Incluso aquí, donde nos contentamos nosotros con decir “Kyd y los otros...”.