



RDL

REDE BRASILEIRA  
DIREITO E LITERATURA

## CANON VS. CANNON: LA DESARMADURÍA MÜLLER

JOAQUÍN TRUJILLO-SILVA<sup>1</sup>

**RESUMEN:** El artículo propone que la intertextualidad de materiales en *Die Hamletmaschine* puede leerse a partir de las distintas máquinas (o maquinaciones) presentes en *Hamlet* y que son desarmadas en la pieza posdramática de Heiner Müller. Así, la propia historia y el teatro mismo, es decir, el sentido final de un dramaturgo políticamente comprometido, se someten a este procedimiento de desarmadura, el cual, en el fondo, es el del príncipe mismo en la obra de Shakespeare. En tanto dramaturgo, a su vez, dicho príncipe es un programador, un legislador, un escritor de constituciones, un escritor tensionado por la política contemporánea.

**PALABRAS CLAVE:** *Die Hamletmaschine*, *Hamlet*, desarmadura, derecho constitucional, herencia, historia europea, socialismo.

### 1 INTRODUCCIÓN

Incluso en su primitivo momento de ordalía, el Derecho es una promesa contra el abuso de las armas, una moratoria sobre el uso de la fuerza o acaso la improbable posibilidad de la interrupción de la fuerza (Weil, 2005). Ya lo fue así en el intento que el príncipe Héctor, como imprevisto y apócrifo *amicus curiae*, efectúa en el canto tercero de *Ilíada* (Homero, 1996), cuando ofrece las bases de un acuerdo que permita reducir el conflicto a su mínima expresión, para poder apelar así al favor de los

---

<sup>1</sup> Máster en Estudios Latinoamericanos y doctorando en Literatura por Universidad de Chile (UCHILE). Investigador del Centro de Estudios Públicos (CEP). Profesor de Fundamentos Filosóficos del Derecho en la Universidad de Santiago de Chile (USACH) y de Derecho y Literatura en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile (UCHILE). Abogado. Santiago, Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4370-4959>. CV: <https://www.cepchile.cl/cep/joaquin-trujillo-silva>. E-mail: [jtrujillo@cepchile.cl](mailto:jtrujillo@cepchile.cl), [joaquin.trujillo@usach.cl](mailto:joaquin.trujillo@usach.cl).

Agradecimientos a Emilia Jocelyn-Holt y Carolina Brncic. Los errores pertenecen al autor.

dioses mediante un duelo ordálico, procedimiento que dejase inactivas las armas de ambos ejércitos (*Iliada*, III, 86-94).

El caso es que las armas se hicieron cada vez más complejas en la forma de máquinas sofisticadas. Esta creciente complejidad estuvo históricamente acompañada de armisticios y toda suerte de pactos, es decir, movimientos contrarios de desarme, efectivo o simulado, acciones tributarias del discurso del príncipe Héctor.

Este intento principesco alcanza un nuevo hito en la figura de Hamlet, de Shakespeare. Hamlet quiere lograr la paz, pero una fuerza poderosísima lo obliga a la guerra, una tensión entre caos, orden y justicia propia de las tragedias de Shakespeare (Jocelyn-Holt, 2018). Esa guerra, sin embargo, es tan grave porque debe darse, no tanto contra enemigos extranjeros, como sí al interior del núcleo mismo de la intimidad del poder que tarde o temprano él heredará, o sea, al interior de la familia real danesa (y, vale recordarlo, al interior de sí mismo).

Si bien la lectura tradicional ha visto en Hamlet a un juez, puede decirse también que Hamlet es un autor, un interventor político en la forma de un dramaturgo de ocasión. Con Rousseau sabemos que el dramaturgo será la expresión más próxima a la figura del legislador, o si se quiere, del programador, que asume las incompatibilidades, las contradicciones inherentes al fenómeno social, pero que, aun así, busca explotarlas como forma unida, como obra, como proyecto social, como constitución total, en suma, como “voluntad general”, o sea, invisible (Rousseau, 2017, p. 77).

Es un problema que conjugará política, derecho e historia, y que en *Die Hamletmaschine*, de Heiner Müller, encontrará una importantísima reformulación de lo que ya estaba presente en *Hamlet*.

Siguiendo la opción que tomó Leandro Fernández de Moratín en su traducción de *Hamlet* (de 1798, la primera al castellano), quien, para la misma, se ciñó a la lectura que Alexander Pope hiciera para su versión de la tragedia (1723-1725), en la cual anotó *cannon* (cañón) en vez de *canon* (ley) (Deacon, 2012, p. 8)<sup>2</sup> es que propongo aquí una relectura del *Hamlet* a la

---

<sup>2</sup> Recordemos que todas las ediciones del *Hamlet*, como de otras obras de Shakespeare, han pasado por la reconstrucción de editores, los que se atuvieron al cuarto de 1604, el de 1605 o el folio de 1623, o bien lograron versiones electicas, en cuyos casos muchas veces debieron preferir unas palabras a otras, como fue el caso de la versión del *Hamlet* elaborada por Alexander Pope.

luz, esta vez, de Heiner Müller, pues en ella, según propongo, la diferencia entre *canon* y *cannon* cobra un significado mayúsculo, y que el enfoque propio del movimiento Derecho y Literatura colabora en definir.

*Die Hamletmaschine* (en adelante *HM*), de Heiner Müller (1929-1995), fue estrenada en 1977 por el Volksbühne de Berlín Oriental (RDA) considerándola su autor la cabeza reducida del *Hamlet* (en adelante *H*) de William Shakespeare (1564-1616), como si se tratara del resultado de una cocción propia del Tzantza de los indios Shuar, y que curiosamente coincide con las iniciales de su autor – H(amlet)M(achine) es también H(einer)M(üller). Al parecer, *HM* es la reducción del *H* al tamaño de la cabeza de Heiner Müller. Por lo mismo, encontramos ciertas simetrías que saltan a primera vista: al igual que el *H*, *HM* está dividida en cinco partes (actos, en el caso de *H*). Sus *dramatis personae* apenas se consiguen distinguir: Hamlet, Ofelia, Horacio, Claudio son personajes cuya designación textual los hace reconocibles, pero *HM* difícilmente puede ser considerada una “reescritura” del *H*. Se trataría de una intertextualidad de materiales, los que en *HM* son fundamentalmente dos: la historia europea – o, para ser más exactos, la filosofía de la historia del materialismo científico –, por una parte, y, por la otra, la literatura cuyos intertextos *HM* pone a jugar<sup>3</sup>.

### 1.1 Dos consolidaciones pendientes

Hay contextos de producción similares en *H* y *HM*. El contexto de producción de *H* –al menos el de su estreno (su época de escritura es debatida) – es el de una transcendental coyuntura enmarcada en un

---

<sup>3</sup> Siguiendo muy de cerca a Thomas (2014), en lo que respecta a la intertextualidad, *HM* posee referencias a *Mucho ruido y pocas nueces* (comerse el corazón de Ofelia), alusiones al reloj y la muerte en el *Soneto XXII* de Shakespeare, a las *Bacantes* de Eurípides (mujeres que destrozan sus cuerpos), *El viaje de los reyes magos* de T.S. Eliot (el peor momento para el viaje) y a los lobos del Ejército Blanco en el *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak. De la misma manera parece particularmente importante la alusión a *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*: “¡No! No soy el príncipe Hamlet, ni estaba destinado a ser”. La intertextualidad se extiende al “Asco”, como sistema de puntuación (*La nausea*, de Sartre), a Dostoievski (el cráneo de la prestamista en *Crimen y castigo*), al *Angelus Novus* de Paul Klee –según Adorno, “Ángel de la máquina”, una de las tesis de la filosofía de la historia de Benjamin (el ángel acumula todas las ruinas sin detenerse, todas las ruinas del paraíso). Otras intertextualidades menos explícitas son el “asesinato diario” (alusión a Mateo 6: 9-13), o sea, aquello que es matado y que permite que estemos en paz, aquella guerra oculta que solventa la paz, aquella masacre silenciosa que hace girar el mundo, aquella máquina cuya perfección será funcionar en completo silencio sin hacerse notar, de donde procede la idea de “Un reino | Para un asesino” en *Macbeth* (Thomas, 2014).

proceso general de transformaciones políticas en Inglaterra, que hace del teatro de Shakespeare y el de su época un teatro notoriamente político (Heinemann, 2010). La defunción de Elizabeth I (1533-1603) reaviva las soterradas polémicas acerca de la sucesión al trono. La ascensión de James (1566-1625) revitaliza al partido católico, pero no alcanzará a estropear la consolidación anglicana. En esto, la herencia simbólicopolítica de Elizabeth será un astro muy masivo: después de ella no acontecerá *el diluvio* a pesar de la revolución puritana del siglo XVII.

El contexto de *HM*, por su parte, dice relación con el proyecto comunista pro soviético de la República Democrática Alemana (RDA), que dibujó, a partir de 1961, la escisión también física del viejo Berlín por el muro divisorio. En particular, acontece la ascensión de Erich Honecker como sucesor de Walter Ulbricht en la presidencia (mayo de 1976), además de los actos terroristas de la emergente guerrilla urbana (la Rote Armee Fraktion, también conocida como RAF) en territorio de la República Federal Alemana (RFA), que incluyó el supuesto suicidio de la en ese momento presidiaria Ulrike Meinhof – la mujer que pende de la cuerda en *HM* (Thomas, 2014, p. 2) –, sindicada como miembro principal del grupo. Las profundas dudas acerca de la consolidación del proyecto del socialismo real horadan el sistema, también en la URSS, donde resurgen los nacionalismos y etnicismos hostiles a la unidad cosmopolita de clivaje imperial, tiene lugar la irrupción de una temporalidad vertiginosa y la crisis de los modelos edificantes del heroísmo bélico consustanciales a una unión surgida, paradójicamente, del pacifismo leninista durante la Primera Guerra Mundial (Aleksievich, 2015).

De ahí que tanto *H* como *HM* estén fuertemente permeados por escenarios belicolatentes: la de la guerra cívico-religiosa y la de la Guerra Fría, respectivamente, con la salvedad de que en ambos casos la polarización nacida de un cisma occidental no se halla en su momento más álgido, pero sí en unos especialmente críticos.

### 1.2 Una propuesta de lectura

El contexto histórico y la intertextualidad literaria podrían hacernos perder de vista aquello que precisamente suponen: la exhibición de las máquinas. Por eso, en este artículo comenzaremos por revisar la *desarmaduría* que Heiner Müller hace de las máquinas de *H* en *HM*. Es

este concepto que propongo –o sea, *la desarmadura* – una metáfora para una *post-máquina* que va deconstruyendo el concepto y dejando un saldo de materiales. En principio –y solo *en principio*, como veremos – el proceso de Müller pareciera el inverso del que habría efectuado Shakespeare – entendido bajo la metáfora de “fragua” (Brncic, 2018) –, no solamente porque mientras la fragua *sintetiza*, la desarmadura *analiza*, sino porque la *fragua* y la *desarmadura* resumen los dos extremos de una historia de construcción y deconstrucción.

Propongo que aquella desarmadura cristaliza una coyuntura histórica en la cual el Derecho se vuelve especialmente atractivo. El desarme, ¿supondrá el gobierno de la ley o, en cambio, el mero reemplazo por nuevas síntesis controladas armamentísticamente? El artículo no es capaz de responder a esta pregunta, pero sí cumple con mostrar cómo la propuesta de Heiner Müller la deja en exhibición. Se trata, en suma, de un enfoque que intenta pensar un tópico literario bajo las exigencias del Derecho.

El artículo está dividido en tres partes: en la primera –*Cannon* – identifico una serie de máquinas que operan en *H* y que, en mayor o menor grado, *HM* desarma. En la segunda –*Canon* –, me ocupo de la máquina misma como un problema para *HM*. Y en la tercera parte, concluyo ofreciendo una explicación de por qué la desarmadura de Müller es una suerte de *deus ex machina* que opera desde dentro del *H*, y que tiene la gracia de orientar la lectura y de problematizar el papel del príncipe-dramaturgo, del escritor-legislador, en la línea de la mencionada intervención de Héctor ante ambos ejércitos. En suma, busco pensar algo así como el viejo *specula principum* en la época post revolucionaria, en cuanto el Derecho es un intento por equilibrar *cannon* y *canon*.

## **2 CANNON: LAS MÁQUINAS EN *H* Y EN *HM***

### **2.1 La máquina celeste**

Las ideas de macro y microcosmos son muy poderosas en la época de Shakespeare como también para su teatro. El mismo recinto del teatro isabelino está simbólica, y muchas veces también, físicamente expuesto a esta *auscultación*: es un teatro abierto al cosmos, un minúsculo reflejo suyo y a la vez un ojo de buey a través del cual la divinidad vigila el mundo. Esta

máquina cosmológica (*H* 3.13)<sup>4</sup> y astral (*H* 4.21) que lo era con Ptolomeo y que se hará menos alambicada con Copérnico (póstumamente en 1543), es el gran marco referencial de otros muchos engranajes, otras muchas máquinas que, como veremos, están funcionando en el *H* y que serán desmontadas en *HM*.

## 2.2 La maquinaria bélica

La segunda máquina que debe mencionarse es la más evidente: la de la guerra, esa que atrae a miles de hombres hacia los sepulcros como si estos fuesen los lechos de un grato descanso (*H* 4.10). La de Dinamarca con Noruega y la de Noruega con Polonia son en *H* las guerras que hacen de telones de fondo (*H* 4.8-9). Dentro de la guerra, es todavía más importante la incorporación de las máquinas bélicas a las guerras del Renacimiento. Estas máquinas son, en su variante más estruendosa, los cañones que a través de todo el *H* oímos atronar, que acompañan como imágenes (*H* 4.2) o sonoramente incluso la demostración de Hamlet y Laertes, el brindis mortífero de Claudio (*H* 5.9) y que cierra a la orden de Fortimbrás tras su estruendosa entrada (*H* 5.10-11). Este estado de ruido artificial es también la innovación de la guerra moderna que, poco a poco, pasa de ser un arte-deportivo, practicado por caballeros y espadachines, a lo que pone en escena *HM*, es decir, una genomasacre holocáustica con riesgo de culminar en una hecatombe nuclear. La atmósfera del *H* es siempre maquinamente atronadora.

## 2.3 La maquinación de la biósfera y la necropolítica

Una tercera máquina es la Tierra (*H* 2.8), la vida en la tierra, la de la naturaleza que precede a la eternidad (*H* 1.4), la del acá, que avanza con inexorable paso y sin compasión (*H* 4.24), que mantiene vigentes todas las jerarquías cuyo orden subvierte la muerte.

El Hamlet de *H* es un pensador algo monotemático de la economía-política de la muerte. La justicia es un engranaje de la máquina de la muerte. La horca, por ejemplo, es una fábrica de muerte, que subsiste a mil inquilinos porque es la máquina del castigo. Asimismo, las casas que

<sup>4</sup> El orden de las escenas corresponde al orden de la edición traducida por Leandro Fernández de Moratín (Shakespeare, 2007).

levantan los sepultureros permanecen hasta el día del juicio: la muerte es un vórtice al que todo va a dar (*H* 5.1). La máquina social intenta impedir esta homogeneidad de la muerte: los sepultureros observan que los suicidas de la nobleza ostentan privilegios –a Ofelia no se la sepulta en un sitio de suicidas (*H* 5.1). El Hamlet de *H* subsume la maquinaria de la vida en una maquinaria de más amplios horizontes: en el reino de la muerte, y, por lo tanto, a la larga, el de la vida, lugar donde el único soberano absoluto es el gusano.

#### 2.4 La máquina necrointelectual de la lectoescritura

El “Scherzo” –que es el nombre de *HM* 3 – es una parodia de humorada sinfónica, de ritmo rápido, es el nombre que da *HM* al humor negro de Hamlet, su humor necrológico. Los filósofos muertos a los cuales ha leído Hamlet, reducidos como lo están al polvo, lanzan desde sus púlpitos-sepulturas sus libros a Hamlet. Hamlet, el tercer gran lector moderno (Schmitt, 1993, p. 45), ¿debe leerlos? ¿releerlos? Al descubrir las cartas que portan sus falsos amigos Rosencrantz y Guildenstern, Hamlet reconoce lo mucho que lo ha beneficiado el saber escribir (*H* 5.4) porque –y he aquí un punto importantísimo – Hamlet no es un mero lector: es un escritor, y para ser precisos, un dramaturgo (*H* 2). Al verlo solamente como lector, el jurista favorito del Tercer Reich se equivoca nuevamente.

Heiner Müller ha retomado el tópico de su compatriota y colega Gerhart Hauptmann sobre la vida de Hamlet en Alemania como estudiante de la Universidad de Wittenberg (*Hamlet in Wittenberg*, de 1935). En la “Universidad de la muerte” (*HM* 3) –que no es *la universidad de la vida* – las tumbas están abiertas, como las de los herejes materialistas en Dante (*Infierno*, canto X), entre los cuales habría que colocar a Marx, Engels y Lenin). Si fracasa la corriente material de la historia, ¿a esto queda reducida la conciencia de la materia?

#### 2.5 Las maquinaciones de la *genetrix* y el *pater familias*

La perspectiva de la reproducción para el Hamlet de *H* tiene mucho de iluso, y en esa ilusión la mujer aparece como el anzuelo. Su reiterado consejo a Ofelia de que se encierre en un convento (cinco veces en *H* 3.4) es una manera de decirle que su amor y su maternidad no son más que la máquina que dispone el banquete al gusano. Hamlet se niega a

participar de la máquina de la reproducción: "ACASO DEBO / SÓLO PORQUE ES USO Y COSTUMBRE METER UN /TROZO DE HIERRO EN LA CARNE MÁS PRÓXIMA O EN LA OTRA / SOSTENERME SÓLO PORQUE EL MUNDO GIRE" (tal cual, con mayúsculas en *HM 1*). De ahí que el Hamlet de *HM* pueda gritar: "Deberían coser a todas las hembras, un mundo sin madres" (*HM 1*), una alusión también al *Fausto* de Goethe, cuya oscuridad es llamativa<sup>5</sup>.

Como sumarisimo recopilador de la recepción romántica alemana del *H*<sup>6</sup>, Schmitt (1993) explica que para el problema de *H* hubo – hasta Shakespeare – dos posibles soluciones: matar a la madre y al asesino (como Orestes) o bien matar en complicidad con la madre al asesino (como en el Amleth de la saga nórdica). Shakespeare –asegura Schmitt – se inclina por una tercera opción: el problema de la culpa de la madre es "evitado hasta quedar sin respuesta" y en la venganza, la madre, "cuidadosamente apartada de la misión". ¿Por qué? Porque un tabú político habría proliferado: James, el sucesor de Elizabeth por la época de 1603, que es la de *H*, era hijo de Mary Stuart (1542-1587), acusada por el partido protestante de haber instigado el asesinato del padre de James (Schmitt, 1993, p. 12-18). A través de este, y otros tópicos como el de la figura del vengador, Schmitt concluye que el tabú histórico es el que permite observar un diálogo creativo entre Shakespeare y su contexto, en tanto problematiza interpretaciones psicologistas e historicistas del *H*<sup>7</sup>.

Ahora bien, en *HM 1* Müller pulveriza toda esta discusión tradicional de la recepción alemana del *H*.

En *H* hay tres funerales que aparecen o que se mencionan (el del Rey Hamlet, el de Polonio y el de Ofelia), pero en *HM 1* presenciamos una marcha fúnebre del Rey Hamlet que es interrumpida: la espada clavada sobre el féretro, el cadáver desmembrado y distribuido entre la multitud, en

<sup>5</sup> Mefistófeles explica que "las madres" son diosas que viven fuera del tiempo y el espacio, diosas cuya sola mención asusta, ante lo cual Fausto exclama: "¡Las madres! ¡las madres! Me parece tan raro" (Goethe, *Fausto*, Parte 2, acto 1, versos 6210-6225).

<sup>6</sup> Schmitt ve en Hamlet a Alemania. "¡Alemania es Hamlet!", dice el poema de Ferdinand Freiligrath (Schmitt, 1993, p. 9).

<sup>7</sup> Escribe Schmitt: "Las interpretaciones psicoanalíticas, con sus complejos paternos y maternos, fueron el momento último y el espasmo mortal del período de las interpretaciones de Hamlet puramente psicológicas". Su idea es despejar también la interpretación historicista (similar a "inyectar sangre a un fantasma, una forma de vampirización") para dejarle el camino despejado a la obra pura (Schmitt, 1993, p. 43-44).

una clara alusión al tabú freudiano del ancestral canibalismo filial (“repartí el cuerpo de mi procreador”). No contento con eso pretende taponear con los restos del padre las vías de evacuación excrementicias del palacio de Helsingør (en alusión al tapar con lodo, que es polvo de cadáver, un barril de cerveza en *H* 5.2).

Y finalmente, en un acto de disolución final, el tabú de la madre también es expuesto en toda su aberración: “sobre el féretro vacío el asesino violó a la viuda DÉJAME AYUDARTE COMPADRE, ABRE MÁS LAS PIERNAS MAMÁ”, que es lo que le grita Hamlet, “el fruto de su vientre” (*HM* 1).

### **2.6 La repudiada máquina de la imprenta como *Ghostmaker***

Sin embargo, más allá del problema del tabú psicológico o histórico, lo que la recepción alemana resumida por Schmitt plantea, respecto del caso de Mary Stuart y su hijo James, es el de una stirpe europea confiscada a causa de la división religiosa, y que esa división profundísima es la única capaz de generar el mito moderno llamado Hamlet (Schmitt, 1993, p. 45).

Don Quijote, Fausto y Hamlet serían las nuevas figuras míticas *sine que non* de la modernidad, en “la división que ha determinado el destino de Europa”: los tres son lectores de libros impresos, esto es, de artefactos propiamente modernos, cargados de historicidad. En *HM* 1 ese acervo cultural, ese gabinete que se transporta a cuestas, es una joroba, porque el cerebro de Hamlet es una joroba. Es aquí donde el problema de Hamlet en *H* es tratado como si fuera una acumulación fantasmal ruinosa, que se le presenta como una heredad aborrecible pero insoslayable: Hamlet es un ente mecanizado, diseñado por la intriga de un fantasma (*H* 1.1); “Aquí viene el fantasma que me fabricó” (*HM* 1).

Según Hegel (2011) “no hay que dejarse engañar por los historiadores de oficio” y admitir que la visión de la historia no puede ser sino racional. La historia es un espíritu que se autogenera en su autoconocimiento, un espíritu que, más allá de todo empuje histórico, es el “mercurio” de los pueblos, que recorre el margen de los mares de Europa. En Marx, esa realidad espiritual ha tomado forma material, y la conciencia de su materialidad se ha convertido para los reaccionarios en “un fantasma

que recorre Europa” (Marx y Engels). ¿Qué ha sido de ese materialismo heredero del espíritu, o, si se quiere, el fantasma? Ha devenido en “CARNE” (así, con mayúsculas). El fantasma ha fabricado la carne y la carne será carroña. El espíritu se ha hecho materia y la materia se ha hecho ruina, por no decir putrefacción; lo que ha quedado erguido, como un gladiador sobre la arena romana, no es un héroe: es una carne que dice ya no ser más el heredero, que ha renunciado a ser Hamlet. Es, desde el punto de vista de la herencia cultural europea, de la herencia cosmopolita europea, de la herencia socialista europea (tres caras de una misma herencia) un repudiador de herencia que ni siquiera se ayuda de un beneficio de inventario. El repudio de la herencia en *HM* alcanza a la imprenta, como la máquina de reproducción menos atada a los lazos de familia.

### 2.7 La máquina homoerótica de la maquinación internacionalista

Este desmontaje de la herencia familiar, política y hasta cultural, se radicaliza: Horacio, el amigo, está “en el corazón del corazón” de Hamlet (*H* 3.10), pero en *HM* 1 ya no tiene espacio en la tragedia: Hamlet lo abraza y abre un paraguas para ambos. Horacio, el informador, el amigo sensible a los pronósticos, el lector de la máquina cosmológica, el segundo examinador de las reacciones de Claudio (*H* 3.15), y finalmente, el apóstol que deberá propalar la verdadera historia de Hamlet (*H* 5.9) no tiene lugar ya. Es más, ni siquiera lo tiene como miembro de la compañía, en su calidad de actor de *H* y *HM*: “Ya sabía que eras un actor. Yo también, yo hago de Hamlet”, le dice en un acceso de *cinismo* (en cuanto rompe la *hipocresía* del actor). Y agrega: “Dinamarca es una cárcel, entre nosotros está creciendo un muro” (*HM* 1), prácticamente una cita de *H* 2.8 en la que se dice que el mundo también será una cárcel. ¿Cómo será posible la amistad predicada por la *Weltrepublik* socialista<sup>8</sup> si se levanta un muro entre los viejos amigos? Y Dinamarca-cárcel (o el armamentístico “imperio danés” del hipotexto), ¿es la RDA, armada y amurallada por una potencia teóricamente “amiga”, la URSS? No hay que citar a Zbigniew Brzezinski

<sup>8</sup> Véase la canción “Der heimliche Aufmarsch”, con texto de Erich Weinert, música de Hanns Eisler y la interpretación de Ernst Busch.

(1989), para sostener que el fracaso de la amistad internacional que ofrecía el comunismo, es su fracaso definitivo.

La hermandad comunista internacional, de la cual la amistad fraternal que une a Hamlet y Horacio es una metáfora adecuada, tendrá sus días contados<sup>9</sup>.

### **2.8 La maquinación de la verdad: espionaje versus teatro**

Hay en *H* una máquina de espionaje montada por el Rey Claudio y por Polonio (*H* 3.3, 3.4, 3.7, 3.21, 3.26), de la que resulta que no necesitan cuentos porque todo lo han oído ellos mismos (*H* 3.6). Es una maquinaria cortesana de fisgonería: ellos creen que, espionando al príncipe tras la cortina, podrán enterarse de lo que Hamlet les oculta, acaso porque la propia actuación de Hamlet ya no resulta creíble. La máquina del espionaje (que es el caso patente de la Stasi en la RDA, la cual vigiló también a Heiner Müller) contrasta con la máquina del teatro. Ambas máquinas responden a concepciones enteramente distintas y resulta muy significativo que en las fuentes que Shakespeare empleó no hubiese ninguna alusión a montajes dramáticos ni a cómicos al servicio del príncipe. Si bien es una fórmula que encontramos en otras piezas como *A Midsummer Night's Dream*, el teatro dentro de *H* es invención completa de Shakespeare, una máquina esencial y original suya, un engranaje clave entre los engranajes que conforman la pieza.

Mientras la máquina del espionaje pretende acceder al ser de la realidad *ocultando su captura*; la máquina del teatro busca acceder al ser de la realidad *exhibiendo su captura*. La máquina del teatro es tan primordial porque permite reemplazar la máquina del cuerpo de Hamlet; son otros los que vienen a hablar por él (*H* 2.9), a la manera de un dramaturgo que esquivo su propio yo poético. Hamlet puede permanecer callado, pensando el fenómeno, en un grado superior de observación por encima de Claudio y Polonio. La máquina del mero espionaje supone que la verdad se revelará en la soledad o la intimidad; la del teatro, que la verdad

---

<sup>9</sup> Este tema quedó consagrado en el mural *Mein Gott hilf mir, diese tödliche Liebe zu überleben* de Dmitri Vrubel —también conocido como *Bruderkuss*—, ubicado en la East Side Gallery de Berlín. El mural de 1990 reproduce la fotografía que retrata “el beso de hermanamiento” entre Leonid Brznev y Erich Honecker, durante el Trigésimo Aniversario de la RDA en 1979.

se ensaya en la intersubjetividad. Y esta diferencia es en buena parte una profesión de fe tanto de Shakespeare como de Heiner Müller: ambos, en tanto dramaturgos son Hamlet, pero, más importante que eso, ambos son ensayistas de la verdad. Diciéndolo en términos indecorosos: ambos son exhibicionistas de la verdad y no voyeristas de la información. No creen que la máquina del espionaje sea superior a la máquina del teatro. Así, la posición autorial de Shakespeare es la de la defensa del gremio. Ve en los actores un poder del mundo en pleno desarrollo. Es preferible –se dice en *H*– un mal epitafio a hacerse odioso a los actores porque para la memoria del mundo los actores son los epitomes de la historia. Los actores son seres que deben ser juzgados más allá del mérito que lucen en la inmanencia, piensa Hamlet. Todos los seres humanos merecerían ser azotados, si fuese el mérito la vara para medirlos (*H* 2.10).

## 2.9 La máquina de las razones del corazón

El motivo del tiempo –específicamente el de la métrica del tiempo– es indesmentible en *H*. Se presenta con los horarios de apariciones del espectro del Rey Hamlet (*H* 1.10) como también en los de su regreso al infierno (*H* 1.12). En *H* 1.7 el corazón de Ofelia se ha hecho proteger por el consejo de Laertes, con esa razón que tiene forma de armadura, mientras que en *HM*, en cambio, el *corazón-reloj* de Ofelia es un corazón delator, su tic tac es el signo todavía vivo de la maquinaria que se hace necesario desmontar. Al arrancarse el corazón, como en un sacrificio humano, el personaje termina con aquello que de cuerdo quedaba aún en su locura hipotextual. La máquina de la razón se le presenta como una amalgama despreciable –el entendimiento es el que prostituye al corazón, dice Hamlet en su diálogo a solas con Gertrudis (*H* 3.26). El *corazón-reloj*, así, es un viejo motivo, es la “razón del corazón” (Pascal, *Pensamientos*, fragmento 397), es el “rigor sensible” (Goethe), y para ser más exactos, es la *métrica del sentimiento alemán*. Al arrancárselo, este último resorte de la máquina no puede seguir latiendo fuera de su máquina y se licúa en hemorragia que baña el cuerpo (nótese que en *H* 1.12 se señala que la sangre del Rey Hamlet se coaguló).

### 3 CANON: LA MÁQUINA MISMA COMO PROBLEMA

Las máquinas son versiones exacerbadas de la *physis* que permanecen constantes y que pueden ser activadas a voluntad. Ante estas máquinas y maquinaciones se renueva la vieja resistencia del *nomos* a la *physis*.

La desarmadura –pensada por este enfoque clásico – es una estrategia del *nomos* para no dejarse ahogar por la *physis*. Pero el riesgo de ese ejercicio es que caiga en la irrelevancia. En cierta medida lo que muestra la historia de la ciencia es que contra la máquina de la *physis* es necesaria otra máquina de la *physis*<sup>10</sup>; es, por así decirlo, preciso dividir los poderes de la naturaleza, hacerlos parcialmente incompatibles entre sí para que queden al servicio del *nomos*. Es exactamente lo que pasa con las máquinas voladoras: la presión, la velocidad, la densidad y la altura explican esta hazaña de la inventiva. Lo que demuestran los principios de la aerodinámica, como todas estas estrategias de *nomos*, es que el *nomos* pueda actuar gracias al equilibrio creativo alcanzado entre apariciones de la *physis*.

A solo comenzar el *Manifiesto comunista*, Marx, Engels (y habría que agregar, en justicia, a la baronesa Jenny von Westphalen) sostienen que la máquina superó a la manufactura y que ella es el emblema de la era revolucionaria. En su fase inmadura el proletariado combate a los enemigos de sus enemigos, es decir, a la nobleza, pues, en definitiva, la voz cantante de la historia todavía la lleva la burguesía. Es ese el proletariado infantil que destruye las máquinas (Marx; Engels, 2017).

En *HM 2* presenciamos la deserción de los engranajes de la máquina, de los operarios especializados de la historia material, ya no en un acto inmaduro. *HM* es una parodia de una trama que no fue en *H*: la posibilidad de *no ser*. En *H*, esta *posibilidad*, es un engranaje de la máquina montada por el espectro del padre, el rey Hamlet. Es, a su vez, un engranaje en los planes de su madre, la reina Gertrudis, y su tío, el rey Claudio. Incluso es un engranaje en la maquinación que intenta montar Polonio a través de su hija Ofelia.

---

<sup>10</sup> Un ejemplo es la teoría de juegos aplicada a solucionar problemas de libre competencia. Si el mercado—descrito por la ciencia económica— es una máquina de la *physis*, la máquina de la *physis* que debe velar por su funcionamiento es la figura de “delación compensada” más que la sola persecución de la infracción a la libre competencia por parte del *nomos*, que es la fiscalía.

En *HM* 4 estamos en “BUDA” (Budapest). Se tratará del proceso crítico que va desde el 23 de octubre hasta el 10 de noviembre de 1956 (Thomas, 2014). “La peste en Buda” sería esta revolución aplastada por los soviéticos para enero de 1957 y que dejará unos 200 mil húngaros exiliados (Thomas, 2014, p. 12). La crisis de Hungría, como después la de Praga, será un indesmentible síntoma de que algo no anda bien con el proceso de los socialismos reales, de que las identidades nacionales y los individuos, más aún en masa, se agregan por la atracción adictiva del consumo: “Caras con cicatrices de la lucha por el consumo”, es decir “Pobreza sin dignidad” (*HM* 4). Para Müller esta sed de mercado equivale a una sinrazón totalitaria, a un “HEIL COCA-COLA” (*HM* 4). Estos elementos constituyen un problema *real* para el socialismo real. El dilema ya no es si se quiere ser una duda, una decisión, una voluntad. Ese problema es infantil, es uno que en la nueva máquina amniótica ya no tiene relevancia. El problema ahora es un tanto más difícil. El dilema es si se quiere o no ser una máquina. Müller alude a Zhivago y sus lobos, a Rodia Raskolnikoff y la vieja prestamista a la que mata de un hachazo, dos personajes de la novela rusa, dos personajes prototipos del individuo indestructible e indesmentible, en cuyo ideal se apoya la revolución pero que no es un modelo a seguir por ella. “Mi asco / es un privilegio Mi Asco” y el hacha de Raskolnikoff acaba por partirles los cráneos a Marx, Lenin y Mao (*HM* 4). Cada Zhivago, cada Raskolnikoff es un Hamlet, es un privilegiado que no quiere, porque tal vez no puede, ser una máquina, hacerse engranaje, volverse funcional y universal, sin fueros para sí: “Los pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz”. Este pensamiento-cicatriz en *H* equivaldría al problema de la memoria del padre; Hamlet en *H* 1.5 se pregunta por qué conserva esa pesada memoria, que, como dice uno de los cómicos, maneja los deseos (*H* 3.13). El sentimiento, además, es una amenaza para ese cuerpo pues la tristeza del suspiro amenaza con deshacer la máquina física (*H* 2.2). El mismísimo posible amor que Hamlet le profesa a Ofelia, y que Polonio lee en la carta de aquél a ésta, depende de la existencia de su ser en tanto “máquina” (*H* 2.6). “Yo quiero ser una máquina”, dice (*HM* 4). Pero, ¿qué tipo de máquina? Una máquina que no pueda ser desmontada por el pensamiento, una máquina que no esté hecha de carne y sangre, una máquina, en suma, que no sea un cerebro, una que conforme un cerebro

material, no humano, no imperfecto, no herido, preciso y certero: “ningún dolor, ningún pensamiento”. Un robot. El problema adicional es que Hamlet, el gran desmantelador de máquinas, el designador de ellas, no puede ser él mismo una máquina. Decir *Máquina Hamlet* es decir un oxímoron, a no ser que toda su finalidad no sea sino *dejar de ser no siendo*.

### 3.1 Desarmando la máquina de la historia

¿Por qué en *HM* Hamlet comienza presentándose así: “Yo fui Hamlet”? ¿Por qué, no en su lugar, *yo soy Hamlet*? La pregunta por el ser en el caso de Hamlet remite al famoso monólogo “To be or not to be”. Mientras la cuestión era “ser o no ser” Hamlet habitaba todavía un porvenir. La angustiada pregunta en *H* 3.1 supone un futuro, en cierta medida, abierto, disponible para su apremiante decisión. Pero en el caso de *HM* 1 el futuro ha quedado clausurado. Lo que vemos aparecer es un Hamlet que fue Hamlet, es decir, que ya estuvo y que, por lo tanto, ya no está en esa encrucijada. El Hamlet de Müller ya no tiene nada fundamental que decidir: es un habitante de “las ruinas de Europa” (*HM* 1) y se describe a sí mismo de espaldas a ella.

Pero regresemos al tema del *corazón-reloj*, para detenernos esta vez más en el reloj que el corazón. Thomas (2014, p. 9) postula que posiblemente se trate de una alusión al episodio de la destrucción de los relojes durante la Revolución Francesa de 1848 mencionado en una de las tesis de Walter Benjamin sobre la filosofía de la historia. Los revolucionarios dispararon contra los relojes porque, al parecer, querían destruir el íntimo mecanismo de la temporalidad histórica, esa métrica que había dado un orden a los acontecimientos, pero también ofrecido la posibilidad de radicalizar la revolución después de que Napoleón la dio por finalizada. En realidad, tras la Revolución Francesa de 1789 han existido tantos agoreros que han decretado su permanente radicalización como aquellos que no solamente la han considerado enteramente concluida, sino que además han llegado a sugerir que con esa conclusión se clausuraría la historia misma – sin ir más lejos, la relación entre infancia e historia, en Agamben (2001). Entre los agoreros de la radicalización de la revolución estuvieron Marx, Lenin y Mao, al punto que grupos subversivos como Sendero Luminoso, por ejemplo, se promovieron a sí mismos como la

cuarta columna de este refinamiento gradual de la materia consciente. Sin embargo, en *HM* los relojes son el corazón y ese corazón ya no bombea la sangre. El fin de la historia ha llegado, pero no porque ya no sea necesaria la revolución: lo que ha llegado es la ruina total de la historia porque siendo necesaria la revolución todos sus herederos han capitulado, como un niño cuyo desarrollo se detiene en la adolescencia, mientras que sus sanos agoreros están muertos también por el hacha. Los gallos, que en *H* 1.1 son la trompeta de la mañana, salud de las noches, antídotos de las influencias de planetas y brujas, en *HM* 1 “están degollados. Ya no levantará la mañana” (alusión a *Macbeth*, el gallo no cantará, el tiempo está prisionero del crimen, todo es de noche).

### 3.2 Problemas en la administración de la herencia

*HM*, al igual que *H*, expone además el problema del autor, el de la autoría, el de la creación, el del engendrar una realidad política o estética. Heiner Müller fue un heredero, “el único sucesor posible de Brecht” (Matthias Langhoff) y en esa condición asumió la dirección del Berliner Ensemble. Caída la RDA, se lo acusó de haber colaborado con la Stasi y él admitió que ser consultado por la policía secreta era imposible de evitar en su posición: “Me preguntaron mi opinión sobre este o aquel caso. Sabía que no estaba hablando con el Ejército de Salvación, y tenía que saber cuándo era mejor mentir”, dijo a *Le Monde* (13 de enero de 1993). Precisamente es esa la posición del príncipe Hamlet, la del heredero que ocupa una posición incómoda, y que, en consecuencia, precavido del poder, debe calcular cuándo sea mejor mentir. Por lo demás, es este aspecto el que releva Salvador de Madariaga en su ensayo sobre *Hamlet*: el príncipe de Dinamarca, según Madariaga, es ante todo un príncipe renacentista, políticamente responsable.

¿Cómo la posición de heredero (político) puede compatibilizarse con la del artista Müller? ¿Cómo, en gélidos términos weberianos, se asocia la ética de la responsabilidad (la del príncipe) con la de la convicción (la del artista)? ¿Cómo pueden confundirse en una sola la máquina del poder, o para ser más precisos, la de la filiación dinástica (Rey Hamlet-Hamlet = Bertolt Brecht-Heiner Müller) y la máquina del teatro?

¿Hamlet puede heredar a su tío más que a su padre? Y, por otro lado, ¿de quién es heredero Müller? ¿De Alemania, de la RDA (de la Stasi a la cual informó), de Brecht? Mediante Shakespeare se defiende de la herencia de Bertolt Brecht. Es un heredero que, mediante el padre, prefiere heredar al abuelo.

Ofelia en silla de ruedas, junto a un río lleno de peces muertos y cadáveres, en el que ella aparentemente no yace ahogada, es una cuya muerte no ha sido anunciada por Gertrudis, porque no irá por las aguas cantando, ni como una sirena (*H* 4.24). Ofelia es ahora un paciente psiquiátrico fijado a la silla de ruedas. “Desde aquí Electra”, dice. Electra es la hija de Agamenón y Clitemnestra (en las *Electra* de Sófocles y Eurípides y la *Orestíada* de Esquilo), símiles del Rey Hamlet y Gertrudis (como Claudio es de Egisto), pero Ofelia es hija de Polonio, herido de muerte por Hamlet, es decir, por alguien como Orestes. Más allá de la figura retórica de Claudio según la cual Gertrudis fue su hermana (*H* 1.2), ¿cómo podrá Ofelia desposarse con su propio hermano cuando, en realidad, es él, y no Egisto-Claudio, el asesino de su padre? “Desde el corazón de las tinieblas [tal vez en alusión a Joseph Conrad]. Bajo el sol de la tortura [tal vez en alusión a Georges Bernanos]. A las capitales del mundo. En nombre de las víctimas. Expulso todo semen que he recibido. Hago de la leche de mis pechos un veneno letal [*Macbeth* 1.5]. Niego al mundo que engendré. Lo ahogo entre mis muslos. Lo hundo en mi útero. Muerte a la alegría de la esclavitud. Viva el odio y el desprecio, la rebelión y la muerte. Cuando atraviese el cuarto empuñando el cuchillo distinguirán a la verdad” (*HM* 5, los comentarios entre corchetes son míos).

### 3.3 Desarmando la máquina del iusteatro

Se trata, en suma, de varias máquinas filiales-sucesorias montadas sobre el personaje de Hamlet.

En *H*, Hamlet también monta una maquinaria: la máquina de un teatro diseñado para develar la farsa de su tío, un teatro (escena) para mostrar al teatro (máscara), como en Brecht, un arte no para ocultar el arte, sino que para exponerlo, señalar sus costuras. Los cómicos de Hamlet hacen de él un dramaturgo, decidido ya a ver los efectos de su representación sobre la representación. *HM* va más allá, porque en este

caso son los propios actores los que ya no harán el papel. Hamlet no quiere hacer el de Hamlet, es ahora un actor que no hace su trabajo. Ofelia tampoco quiere ser Ofelia (*HM* 2), es decir, las partes de la máquina no hacen ya en su conjunto a la máquina.

El teatro de Shakespeare es una religión del disimulo que podría extenderse a toda la sociedad, y pacificarla a través de su doble faz, pero hay quienes ya no quieren participar del ritual, quieren romper las máscaras. Yo no soy Hamlet dice Hamlet.

Y he aquí el punto principal hacia el cual nos ha conducido la críptica lectura de Heiner Müller que he intentado desmontar. Este punto no es sino el *escritor de la ley*.

Los planes ilustrados del dramaturgo y iusfilósofo radical J.J. Rousseau serán ponerlos a todos a participar de la gran actuación social para gloria del contrato social, como en el ensayo y puesta en escena de una ópera. Dice, en sus *Confesiones*:

¿Habéis visto alguna vez una ópera en Italia? En los cambios de decoración de esos grandes teatros reina un desorden desagradable, bastante prolongado; todo anda revuelto, por todas partes se ve un penoso vaivén, parece que todo se derrumba; sin embargo, poco a poco todo se compone, no falta nada, y se queda uno sorprendido al ver que a tan prolongado desbarajuste sucede un espectáculo maravilloso (Rousseau, 1980, p. 173).

Como se ve, estamos ante la más perfecta metáfora de un ordenamiento en que "tendencialmente todos los comportamientos humanos están sujetos a normas jurídicas" (Guastini, 2004, p. 275), y los archivos de la Stasi son una suerte de bitaco-biomecánica de una representación que aspira a cristalizarse en una realidad, la voluntad del Estado como *regisseur* total, pero realizada desde la fisgonería.

¿Cómo podrá lograrse esta representación del mundo que es el mundo que gira, cuyos detalles más mínimos están regidos por la máquina, si sus engranajes se han vuelto rebeldes a su función más propicia?

El teatro será como la manifestación de un espíritu del infierno, mostrará la verdad del mundo, la conciencia del Estado, o la del rey, dice Hamlet (*H* 2.11). Esta tarea le ha llegado al teatro respecto de sí mismo: "Actor Hamlet: Yo no soy Hamlet. Ya no represento a ningún papel. Yo no juego más". Y claro, el propio Hamlet en *H* 1.4 ha declarado no saber aparentar.

#### 4 CONCLUSIÓN: DERECHO - EL SENTIDO DE *H* REVELADO POR *HM*

Claudio y Polonio son especialistas en la máquina de la trampa, o sea, de mantener la máquina activa, eso que se llama en Francia “la mala fe”. Polonio, específicamente, quiere averiguar todo lo que Laertes hará en París, ocupando a un espía, para lo cual le ordena servirse incluso de la mentira (*H* 2.1). Con una carta secreta Claudio hace acompañar a Hamlet a Inglaterra (*H* 4.7) y es Claudio quien idea el envenenamiento del arma y la copa. A la inversa, en el acto IV, Hamlet se refiere a las vidas ejemplares que lo alientan, esas en las que se realiza la mejor expresión humana. Ser grande es saber hallar una razón de contienda, piensa. Desde este punto de vista, y en cierta medida, el personaje de Hamlet parece ser una respuesta al de Macbeth. La pretensión de Macbeth según la cual él requiere de tiempo adicional para lograr que Lady Macbeth aplauda su crimen, pensada hipotéticamente en la boca de Claudio a consideración del aplauso de Gertrudis, nos muestra a Hamlet como un gran aguafiestas: un personaje movido, más allá de toda duda, por desinflar el intento de legitimación que Claudio y Gertrudis buscan dar a su unión. Esta legitimación pasa por conseguir la venia del heredero, de forma tal que pueda servirle de piocha. Y es que no podemos olvidar que “el rey [Claudio] es el delincuente” (*H* 5.9). Por mucho tiempo, el Derecho fue la legitimidad exclusiva, la legitimidad que excluía otras legitimidades posibles. Los grandes debates iusfilosóficos, por ejemplo, decían relación con las líneas de sucesión. Por cierto, la modernidad dejó atrás estos problemas de legitimidad tradicional, pero los reemplazó por otros nuevos, menos historizantes y más sistémicos. Aun en este último escenario, el Derecho sigue compartiendo con Hamlet el contra-voluntarismo, su capacidad real de aguar la fiesta del poder que no se ajusta a Derecho, o, en último término, que no se ajusta a las leyes de la historia descubiertas por el socialismo, *máxime* si precisamente ese poder se funda en facilitarle a esas leyes de la historia su autocumplimiento.

De este modo, Shakespeare sería el autor de la máquina Hamlet, lo cual hace pensar en una “piedra angular defectiva” (De Man, 1979, p. 17). Heiner Müller, en tanto, vendría siendo el Hamlet, o sea, su desarmador.

Precisemos, además, que el propio Hamlet de Shakespeare ha hecho su arreglo de una tragedia, “La muerte de Gonzago”, para que se asemeje a la tesis que él mantiene acerca de la muerte de su padre: (des)arma esa tragedia para desarmar a Claudio, armándose él mismo de un nuevo saber que la máquina le ha revelado. *HM* será entonces un *deus ex machina* de *H*, que viniendo desde afuera hará emerger en *H* nada tan distinto de lo que ya no podía sino estar ahí. Por eso, me ha parecido que ver en *HM* la *desarmaduría* de Müller es una forma de ver lo que Müller ve que puede ser *desmontado*, de la misma manera cómo Hamlet ve que puede hacer emerger una verdad política que le atañe sirviéndose del teatro, de tal suerte que la *desarmaduría* opera más desde dentro de la máquina que desde fuera, como si un actor-autor, un dramaturgo, se fuese quitando las máscaras, las voces, los trajes hasta desaparecer del todo, junto con el teatro y la sociedad a la que quiso regir desde la buena fe, aguando así la fiesta, la mascarada de los hipócritas.

¿Hasta qué punto el *príncipe dividido*, el *autor-autorizado* que es el Derecho puede desarmarse a sí mismo? Esta es una pregunta que ciertamente han debido responder todas las teorías de la biopolítica. Y, más allá, ¿hasta qué punto, eso que los operadores llaman “Derecho”, no es más que un príncipe local que busca hacerse justiciero cuando ya no es todo lo soberano que solía ser? ¿Será su justicia un síntoma de su flaqueza?

En el contexto de la Guerra Fría, una *desarmaduría* corresponde a la artesanía del desarme, al hecho de que devolver las máquinas a sus meras partes, inútiles sin el todo, es una belicosa acción de paz en cuya faena obrero-artesanal, tanto la del mecánico como la del dramaturgo, puede calar demasiado hondo, tal vez al extremo de inutilizar su propio quehacer, quedándose sin Estado, sin teatro, sin trabajo, o sea, sin todo lo que se era.

En la medida que los actores dejan caer sus máscaras, es decir, dejan de ser actores, se vuelven soldados, esto es, se hacen de las armas. Las armas son el correlativo inverso proporcional de las máscaras. Es el paso del poder a la mera fuerza, o incluso, de la fuerza a la violencia. De ahí que la responsabilidad del desenmascarador tendrá que ser también la del desarmador y su *desarmaduría*, de manera tal que no deje en pie a los cínicos

sin la trabazón de la hipocresía (o sea, la obligación de actuar [simular, aparentar]). Sin esta trabazón la máquina bien puede ser un arma, un arma ya no controlada por la revolución –en el caso de Müller – o –en el nuestro – el Estado de Derecho burgués, o sea, ni siquiera por la máscara. Esta distinción tan fundamental entre *desarmaduría* y, por decirlo así, *desenmascaduría* se volverá ineficiente si el *desenmascaramiento* no es también, al menos en algún grado, un *desarmamiento*. De otra manera, la primera no será y la segunda será solamente como ritual nihilista. A esta cómoda ausencia de autocontrol, en cierta medida todavía un tanto enmascarada, se le llamó fascismo, pero precisamente su viejo nombre es el que podría volverlo irreconocible en el futuro. El discurso inaugural del príncipe Héctor sigue tan vigente como en aquel remoto día, porque en él propuso la inacción de las armas desenmascarando a sus enemigos, pero, por ese mismo acto, a su propio bando. La guerra que vino a continuación fue el fracaso de este primer intento pacifista, mas ¿qué logro no ha nacido de mil fracasos?

### REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

ALEKSIEVICH, Svetlana. *El fin del 'homo soviéticus'*. Barcelona: Acantilado, 2015.

BRZEZINSKI, Zbigniew. *El gran fracaso, nacimiento y muerte del comunismo en el siglo XX*. Buenos Aires: Verlap, 1989.

BRNCIC, Carolina. “Shakespeare Falsificado”. Seminario, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2018.

DEACON, Philip. “*Hamlet*” de W. Shakespeare, en la traducción de Leandro Fernández de Moratín (1798). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Madrid: Abada, 2010. [Edición bilingüe]

GUASTINI, Riccardo. Proyecto para la voz *ordenamiento jurídico* de un dicionário. *Doxa*, n. 27, p. 247-282, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía de la historia universal*. Madrid: Losada, 2011.

HOMERO. *Ilíada*. Madrid: Gredos, 1996.

JOCELYN-HOLT, Emilia. *Del caos al imperio del derecho: la búsqueda de la justicia en Shakespeare*. Santiago: Rubicón, 2018.

MADARIAGA, Salvador de. *Hamlet*. Buenos Aires: Sudamericana, 1949.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifiesto comunista*. Barcelona: Ediciones Península, 2017.

MÜLLER, Heiner. Máquina Hamlet. In: MÜLLER, Heiner. *Máquina Hamlet/Cuarteto/Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada, 2012.

MÜLLER, Heiner. *Máquina Hamlet*. Trad. de Sergio Santiago Madariaga. Disponible en: <http://21091976.blogspot.com/2003/10/mquina-hamlet-de-heiner-mller-1977.html>. Acceso en: 20 nov. 2019.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Gallimard, 1977.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confesiones*. Madrid: Edaf, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social*. Madrid: Akal, 2017.

SCHMITT, Carl. *Hamlet o Hecuba, la irrupción del tiempo en el drama*. Trad. de Román García Pastor. Valencia: Pre-Textos; Universidad de Murcia, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 1997. [Edición bilingüe preparada por el Instituto Shakespeare].

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Madrid: Cátedra, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: tragedia*. Trad. de Leandro Fernández de Moratín. Madrid: Biblioteca Nacional, 2007.

THOMAS, Aaron C. *Hamletmachine Glossary by line number*, 2014. Disponible en: <http://aaroncthomaspd.com/wp-content/uploads/2014/10/Die-Hamletmaschine-Glossary2.pdf>. Acceso en: 20 nov. 2019.

WEIL, Simone. La Ilíada o el poema de la fuerza. In: WEIL, Simone. *La fuente griega*. Madrid: Trotta, 2005.

**Lengua original:** Español

**Recibido:** 09/05/19

**Aceptado:** 29/12/19

**TITLE:** Canon vs. Cannon – the Müller disassembly

**ABSTRACT:** This paper defends the idea that the intertextuality of materials in *Die Hamletmaschine* can be read based on different machines (or machinations) present in *Hamlet* that are disassembled in the post-dramatic play by Heiner Müller. Thus, history and theater themselves, that is, the ultimate meaning of an engaged playwright, go through this disassembly process, which, in the end, is the disassembly of the prince from Shakespeare's play himself. As a playwright, in turn, the prince is a programmer, a legislator, a constitution writer, a writer who is tensioned by contemporary politics.

**KEYWORDS:** *Die Hamletmaschine*; Hamlet; disassembly; Constitutional law; heritage; European history; socialism.