FORMAS DE DEVENIR EMILIO GARCIA WEHBI

En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda vivir en mi mierda. En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda estar solo con mi sangre. Y tomo asiento en mi mierda en mi sangre. Los pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Yo quiero ser una maquina. Brazos para agarrar piernas para andar ningún dolor ningún pensamiento.

Heiner Müller

Paula Fernández*

Resumen

Este artículo tiene como propósito revisar la obra de Emilio García Wehbi: conocido director del ámbito porteño y uno de los fundadores del emblemático grupo *"El Periferico de objetos*[1]*"*. Además de dirigir Wehbi trabaja como docente, régisseur, performer, actor y artista visual, produciendo espectáculos, óperas, performances, instalaciones e intervenciones urbanas que se han presentado, y siguen presentándose, en importantes escenarios y festivales del país y del exterior. Entre sus obras más recientes figuran: : "*Hécuba o el gineceo canino*"[2] (2011), "*Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*" [3] (2012) , *"Agamenón, volví del supermercado y le dí una paliza a mi hijo"*[4] *(2012), Cuando el bufón se canse de reír (2013)* y la opera *Luz azul* (2013).

Abstract

This paper aims at revising Emilio García Wehbi work. This well known Theatre Director from Buenos Aires was one of the founders of El Periférico de Objetos and from then on he has been a teacher, regisseur, performer, and visual artist. His works have been presented at stages in Argentina and abroad. Among his most recent works we can mention the following: "Hécuba o el gineceo canino"[5] *(2011), "Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta"* [6] *(2012), "Agamenón, volví del supermercado y le dí una paliza a mi hijo"*[7] *(2012), Cuando el bufón se canse de reír (2013) and Luz azul (2013).*

* Docente de la Facultad de Arte. Cátedras: Dirección Teatral- Práctica Integrada II, UNCPBA, Tandil, Buenos Aires, paunandez@hotmail.com

[1] Junto a Daniel Veronese y Ana Alvarado.
[2] Versión de la obra de Eurípides.
[3] Texto de Rodrigo García.
[4] Idem.
[5] A free versión of Euripide's work.
[6] Rodrigo García's text.
[7] Rodrigo García's text.

Emilio García Wehbi

Para conocer la poética de este director en la edición anteriorde esta revista efectuamos una revisión de la metodología y los procedimientos utilizados por Wehbi y *El periférico de objetos* en las que fueran sus primeras obras: *Ubu rey* (1989), *Variaciones sobre B* (1992), *El hombre de arena* (1993) y *Cámara Gesell* (1994). En esta ocasión nos centraremos en la última etapa de producción de este grupo, y para hacerlo nos basaremos en el desmontaje de los espectáculos *Máquina Hamlet* (1995) y *Zooedipous* (1998) realizado por Wehbi en el taller: *Dirección y puesta en escena,* dictado el año pasado en la ciudad de Buenos Aires. Lo que se expone a continuación supone un recorte y una mirada subjetiva aplicada a ese material con el propósito de identificar algunos de los saberes y procedimientos que sustentan la red de creación artística de este director.

1. ***Máquina Hamlet*** (1995).

En 1995 *El periférico de objetos* estrenó en "El Callejón delos Deseos": Máquina Hamlet, de Heiner Müller. Con esta obra el grupo obtuvo el reconocimiento y la consagración tanto a nivel nacional como internacional. La trascendencia que alcanzó este espectáculo hizo que se mantuviera en cartel durante aproximadamente cinco años y que en la actualidad se lo recuerde como una de las manifestaciones artísticas más inquietantes del teatro argentino de los años 90.

El grupo se había propuesto trabajar de manera "periférica" sobre un texto clásico y *Máquina Hamlet* resultó un material ideal para esto, ya que Müller había hecho justamente eso con el *Hamlet* de Shakespeare: había logrado desmontarlo, reducirlo y corromperlo hasta convertirlo en una máquina exquisitamente hermética y bestial, a la que el mismo autor describe como "escrita en una zona sin eco" , "con acotaciones escénicas desesperadas e irrepresentables" y cuyo único espacio de representación concebible es su propia cabeza.

El texto de Müller, como el de Shakespeare, está organizado en cinco actos; pero desde el punto de vista de su construcción difiere totalmente: *Maquina Hamlet* es un collage en el que conviven diferentes idiomas (inglés-alemán), diferentes estilos literarios (verso, diálogo, prosa) y diferentes fuentes (La Bíblia, Elliot, Hölderling, Lutero, Dostoievski, Theodor Adorno, textos anteriores del propio Müller, etc.). Para Wehbi:

> *Maquina Hamlet es como un deshidratado; como si hubiese deshidratado no solo al "Hamlet" sino muchísimas fuentes y materiales. Algo que después en la práctica de la posmodernidad iba a ser muy evidente, en aquel momento todavía era bastante novedoso. Lo que hace (H. Müller) es de-construir*
> *"Hamlet" en un texto de 8 páginas, donde está "Crimen y castigo", textos de autores rusos y autores alemanes, referencias políticas, históricas, filosóficas, todo en 8 páginas puestas al servicio de la rehidratación. Porque cuando el director quiere montar ese texto es como si lo pusiera adentro de un vasito de agua y lo que aparece es algo que revienta en las manos del creador y del espectador.*[8]

Fieles a la metodología usada en proyectos anteriores los ensayos de *Máquina Hamlet* estuvieron precedidos de un enorme trabajo de mesa que -esta vez- contó con la colaboración de Dieter Welke - dramaturgista alemán, experto en la obra de Heiner Müller- que fue traído especialmente de Alemania para asistirlos en el montaje. Durante tres semanas el dramaturgista trabajó en la deconstrucción minuciosa de la obra, de manera de posibilitar la resignificación y apropiación del contenido del texto por parte del grupo. Como resultado de esta operación el espectáculo montado por *El Periferico…* logró actualizar y adaptar el texto de Müller a la realidad argentina, sin que se modificara una sola palabra. El dramaturgo y ex integrante del grupo Alejandro Tantanián explica de esta forma el procedimiento:

> *La idea fue partir del texto de Müller, tratar de entenderlo y desglosarlo en una suerte de listado de unidades mínimas. El texto quedó dividido entonces en cuarenta unidades. Esas unidades estaban dadas por un eje temático. A cada unidad le asignamos un título. Una vez hecho esto, traspasábamos esas unidades a ciertas imágenes que tuvieran que ver con la realidad argentina. El proceso de montaje decantó así en una suerte de listado de una determinada cantidad de imágenes que aludían al título de cada una de las unidades, a los ejes temáticos de las mismas y por ende a ciertas zonas del texto. En la superficie de ese trabajo dramatúrgico había una imagen vinculada a lo argentino. No necesariamente siempre relacionado con lo político, pero sí con nuestra realidad en ese momento como grupo, como artistas del medio teatral en Buenos Aires, como personas de determinada edad, sexo, clase social, etc. Por lo que la realidad argentina, y también nuestra situación como grupo de artistas, trabajando en las condiciones en que lo hacíamos, formaban parte del entramado de la puesta. Este listado que elaboramos implicó un anclaje en nuestra propia cotidianeidad."* [9]

Obra Máquina Hamlet - Haga clik sobre la imágen para ver video

A pesar de que la dimensión política de la obra de Müller ocupó un lugar central en la propuesta del grupo, el "anclaje" realizado en la realidad argentina solo se trató de manera explícita en el acto IV, en el que eran exhibidas imágenes de nuestra última dictadura militar intercaladas con otras de la Guerra Civil Española, de las Guerras Mundiales, campos de concentración alemanes, manifestaciones europeas, etc. La experiencia de montar *Máquina Hamlet* significó para los integrantes de *El Periférico…* una especie de declaración de principios, un medio para reflexionar desde su condición de artistas sobre la realidad del país y el estado del arte. Según explica Wehbi:

> *Este era un espectáculo muy político y concebido en contra del menemismo. Si bien no había ninguna reflexión ni enunciación de eso, básicamente fue un espectáculo con una voluntad política enorme para*

[8] WEHBI GARCÍA, Emilio: Desmontaje de espectáculos en el taller de *Dirección y Puesta en escena* de los martes. Buenos Aires. Marzo 2012.

[9] Citado en De la Puente, Maximiliano Ignacio: http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com.ar/2008/03/sobre-maquina-hamlet.html

discutir lo que estaba sucediendo en ese momento en Argentina. (…) Hasta pasada la mitad de los 90 funcionó la erótica del hacer, la enorme pulsión delerotismo, de un principio de vida impuesto todo el tiempo en la energía desmedida de producir sin medir las consecuencias. Sobre el fin de los 90 eso se esfuma y aparece otra cosa. Y en ese sentido el teatro de los 90 era muchísimo más político que el teatro que se hace del 2000 en adelante, donde aparecen los discursos políticos y de pronto hacen a Rodolfo Walsh y las obras para montoneros, y el Che y todo eso… y hay muy poca política en el teatro de hoy… el teatro de los 90 era muy político primero porque tenía un enemigo enorme que era común a todos los que hacíamos teatro, que era el neoliberalismo brutal. Hoy es otro recorrido. Se puede reflexionar en términos políticos pero es mucho más amistoso.[10]

El proceso de montar *Máquina Hamlet* le permitió al grupo no solo cuestionar su lugar como sujetos dentro de la realidad argentina sino también cuestionar su propia estética e incorporar nuevos recursos en la construcción del espectáculo. Uno de ellos fue la decisión de abandonar el teatro de cámara y ampliar el espacio escénico, sumándole a la ya conocida manipulación de objetos: coreografías, proyección de diapositivas, canto "lirico", máscaras, danza, etc. El uso del espacio fue pensado de manera que el límite entre el lugar de la representación y el de los espectadores resultara difuso y permeable. Para integrar ambos espacios *El Periferico…* se valío de diferentes estrategias, como por ejemplo: el uso de aplausos grabados que se confundían con los de los espectadores; la conformación de una segunda platea en el acto IV, cuando los actores se sentaban de espaldas al público para mirar diapositivas; un número que se le daba en la entrada a cada espectador con el cual - en el transcurso de la obra - pasaban a participar del sorteo de una golpiza y una ejecución; cuyo ganador resultaba ser un muñeco que desde el comienzo de la función permanecía sentado en primera fila mimetizado con el público.

Obra Máquina Hamlet - Haga clik sobre la imágen para ver video

Otra novedad en la estética del grupo tuvo que ver con lo que E. G. Wehbi denomina "doble o fantasma", en referencia a la incorporación de muñecos antropomórficos que no solo tenían dimensiones similares a la de los actores sino que además llevaban máscaras de látex que copiaban sus rostros. Wehbi explica que la necesidad de variar las proporciones de los muñecos y trabajar sobre la idea de "doble o fantasma" se debió a distintas cuestiones: por un lado sentían que la técnica de manipulación que el grupo venía realizando con muñecos medianos y pequeños se estaba agotando y querían probarse en un nuevo formato; por otro lado el peso que el fantasma y la condición espectral tiene tanto en la obra de Shakespeare como en la de Müller resultaba ineludible[11].

[10] Wehbi García, Emilio: Desmontaje de espectáculos en el taller *Dirección y Puesta en escena*. Buenos Aires. Marzo 2012.

En el comienzo de la obra los muñecos "dobles" de los actores componían una imagen congelada, en la que muñecos y actores estaban mezclados envueltos en una penumbra que impedía diferenciarlos. En el transcurso del espectáculo los muñecos o bien funcionaban como espectadores pasivos de lo que acontecía en escena, o bien eran sometidos a distintas manifestaciones de violencia como golpes, ejecuciones, apaleamientos, desmembramiento, etc., convirtiéndose de esta forma en un efectivo medio para materializar la opresión y la aniquilación del ser humano por el propio ser humano.

La incorporación de estos muñecos constituye un procedimiento semejante al utilizado por Tadeusz Kantor en varias de sus puestas, en las cuales los "maniquíes" participaban como objetos "de identidad insólita" que, por su misma condición de objetos creados a imagen del hombre, generaban "La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo." (T. Kantor 1984: 26). Para el director polaco la mejor forma de expresar la vida en el arte es por medio de su opuesto, es decir, por medio de la falta de vida. Por esta razón el maniquí como apariencia embaucadora y fascinante, como objeto vacuo desprovisto de vida; consigue interpelar al espectador exponiendo ante él "los estigmas de la muerte como fuente de conocimiento".

En *Máquina Hamlet* los muñecos antropomórficos cumplían la misma función que los maniquíes en las obras de Kantor: "*(…) constituían DOBLES de los personajes vivos, como si estuviera dotados de una CONCIENCIA superior, lograda "después de la consumación de su propia vida". Estos maniquíes estaban ya visiblemente marcados por el sello de LA MUERTE.* (T. Kantor 1984:25)

En relación al diseño de las imágenes visuales y sonoras que componían la puesta, se trabajo utilizando una "pista" sonora que funcionaba como "contrapunto" de lo que se veía en escena. En este espectáculo los actores cantaban y emitían sonidos pero no hablaban. Todo el texto, incluyendo las didascalias, fue gradado en una pista en la que intervenían dos voces masculinas y una femenina, intercaladas con música y efectos que distorsionaban la voz. La idea era que las imágenes sonoras y las visuales se potenciaran entre sí pero manteniéndose como relatos diferenciados. E. G. Wehbi explica cómo funcionaba la idea de contrapunto en el acto II, en el que se escuchaba en off el monólogo de Ofelia y se veía a Ana Alvarado fumando encerrada dentro de un pequeño cubículo, mientras era asediada por actores que portaban máscaras de ratas:

> *Lo que narraba la voz no era lo se veía… las referencias no estaban evidenciadas, las convertimos en otra cosa, en otra naturaleza. Inspiradas en el texto más un montón de lecturas paralelas que hicimos. Trabajamos por ejemplo el acto 2, que es el monologo hermoso de Ofelia, trabajamos a partir de un comics que se llama "Maus" del artista norteamericano Art Spiegelman; donde describe el holocausto nazi utilizando animalitos. La puesta tiene un montón de intra e intertextualidad, entonces de pronto trabajamos con Crimen y castigo… porque en*

[11] En la primera porque lo que pone en crisis a Hamlet y permite el desarrollo de la obra es el pedido de venganza que realiza el fantasma del difunto rey, y en *Máquina Hamlet* por la descarnada postal que realiza Müller de los restos de una humanidad que no deja de matarse.

un momento Müller habla del hacha de Raskolnikov que se veía asomando del abrigo cuando visita a la usurera… asociamos hacia esos lugares y a partir de ahí mantenemos una línea de asociación… es la dinámica de asociación con la que trabajamos lo que no construye relatos cerrados, sino abiertos pero posibles. Vale decir: lo que se decide poner no es una arbitrariedad del gusto, sino un trabajo de pensar determinados tipos de asociaciones y formalidades poéticas que permiten dar cuanta desde otro lugar de aquello que está narrado en términos literarios.[12]

2. Zooedipous. (1998)

Tres años después del estreno de *Máquina Hamlet*, el Periférico de objetos decidió trabajar sobre otro texto clásico y tomó Edipo Rey, de Sófocles. El resultado fue Zooedipous: un espectáculo en el que se utilizaron textos de Franz Kafka y de Daniel Veronese; que fue financiado por el Kunsten Festival des Arts de Bruselas y cuyo estreno se realizó en ese contexto. En el proceso de montaje de esta obra el grupo volvió a trabajar con asesoramiento externo - esta vez se trató del filósofo argentino Tomás Abraham- y como hicieran en El hombre de arena (1993), volvieron a usar como "materiales de cocina" escritos de los autores Michel Foucault, Guilles Deleuze y Félix Guattari. Según cuenta Wehbi:

Buscamos hacer lecturas contemporáneas del Edipo, y lo que hicimos fue aplicarle primero una lectura Faucaultiana. Foucault cuando trabaja sobre la problemática de la ley escribe varios textos y Edipo es uno de esos textos donde él ve los primeros rastros de la juridibilidad modema, porque dice que por primera vez en la historia del pensamiento de la ley, en Grecia, los que dan testimonio de la verdad son los testigos y los testigos son el pueblo. Ya a la justicia no la imparten los dioses, ni los reyes, sino que a la justicia la testimonian personas comunes que son los campesinos que dan fe de lo que le pasa a Edipo, y ahí empieza a construirse cierta lógica de la justicia como la conocemos hoy…[13]

En el proceso de creación de la obra, además de Foucault, el grupo se centró en el libro *El Anti –Edipo*, de Deleuze y Guattari, y principalmente en los conceptos de "desterritorialización" y "devenir animal" que estos filósofos desarrollan en el libro *Kafka: por una literatura menor*. En contacto con estos materiales, el relato de *Zooedipous* se construyó tomando únicamente a los personajes de Yocasta, Layo y Edipo, en una versión que hacía hincapié en las consecuencias morales que devienen de la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta. Según cuenta Wehbi:

Deleuze y Guattari dicen que en los cuentos de Kafka hay un proceso de devenir animal constante: o el protagonista está en tránsito de ser animal- como en "La metamorfosis" – o ya el protagonista es un animal que narra, como en "Investigaciones de un perro"; o hay una hipótesis de tránsito hacia un animal. Y ellos dicen que los procesos de devenir animal de la literatura kafkiana son procesos de desterritorialización animal del mismo modo que lo es el Edipo; porque Edipo cuando mata a su padre y yace con su madre rompe con la civilización, vale decir, rompe con la moral y al deshacerse de la moral tiene el mismo estatus ontológico que un animal y deviene animal. Edipo es – igual que Kafka en sus cuentos- un gesto de desterritorialización y reterritorialización en otro lugar.[14]

[12] Idem.
[13] Ibidem.
[14] Idem.

Una vez más el grupo partió del análisis de ideas y conceptos para poner a funcionar una proliferación de asociaciones a través de las cuales el contenido se vuelve forma y la forma contenido. En este caso la idea de "devenir animal" encontró un correlato escénico en la manipulación de animales vivos (gallina, bichos bolitas, araña, larvas o renacuajos, etc.) y también en animales muertos como, por ejemplo, el cadáver sin plumas de una gallina que profetizaba el destino trágico de Edipo, y acto seguido era aplastada por sus manipuladores, quedando sus vísceras a la vista del público. Para los integrantes del grupo esta imagen funcionaba como un agenciamiento en el que la idea del "devenir animal" Kafkiano componía en sintonía con la idea del ritual griego en el que las pitonisas observaban las vísceras de las aves para predecir el futuro de los humanos.

Obra Zooedipous - Haga clik sobre la imágen para ver video

La manipulación de animales vivos y muertos constituyó un hallazgo en la estética del grupo. Por un lado funcionó como una alternativa ante el agotamiento de la técnica de manipulación que venían realizando con objetos y muñecos inertes, y por otro lado le aportó a la puesta algo de la imprevisibilidad que carga la mera presencia animal. En palabras de Wehbi:

Trabajar con animales vivos implica no poder manipular algo que no es manipulable y que al mismo tiempo no representa sino que es; al contrario del actor que es puro objeto de representación. La manipulación sobre los animales vivos era puro devenir porque uno no puede manipular aquello que no se deja manipular. Yo lo manipula hasta donde se podía, tenía que trabajar con pura accidentalidad, y el espectador sabe que lo que ve es puro devenir y que no está controlado, entonces también su mirada es una mirada de riesgo, una mirada en tensión… y eso para mí es un gesto deseable para el arte. (…) Con los animales muertos hay un juego de tensión simbólica, de pacto en esa cosa de trabajar con un animal que está muerto y vos le devolvés la vida y que vuelve a estar muerto; que el espectador ve que está completamente muerto.[15]

3. Por último.

El repaso parcial realizado hasta aquí sobre Máquina Hamlet y Zooedipous, nos permite identificar procedimientos que - sumados a los utilizados en la primera etapa de producción- dan cuenta de una línea de indagación y construcción escénica que le otorga identidad artística a El Periférico de objetos. En este sentido, las puestas revisadas evidencian la maduración artística del grupo en relación a dos de sus rasgos constitutivos como son: la violencia, tomada como matriz expresiva, como opinión y temática presente en todas

[15] Idem.

sus obras; y por otro lado: la dimensión política de los espectáculos, que se traduce en la voluntad del grupo por mantener una mirada no conservadora sobre el teatro, evitando repetir formas canonizadas y repetirse a sí sí mismos.

Continuando con una metodología de trabajo ya probada, en Maquina Hamlet y en Zooedipous, El Periferico… recurre al asesoramiento de especialistas externos para profundizar el trabajo de mesa que realiza antes de iniciar los ensayos. Esto les posibilita afianzar y consolidar el principio de construcción escénica cifrado en la formula "el contenido devenido forma y la forma devenido contenido". Distintas ideas y definiciones teóricas vinculadas a conceptos como "lo siniestro", "lo perverso", "el accidente", "la desterritorrialización", etc. van componiendo -desde los inicios de El Periferico… -una matriz teórica-expresiva con la que el grupo dialoga y a la cual vuelve a revisar en cada nuevo proyecto. En este sentido, resulta interesante observar que muchos de los conceptos e ideas que fueron analizados minuciosamente durante este período serán reformulados por Wehbi en espectáculos posteriores, como por ejemplo: el "devenir animal" que se plantea en Zooedipous como consecuencia directa del acto incestuoso, se asemeja a la ruptura con la civilización y la moral que produce Hécuba, en Hécuba o el gineceo canino, al asesinar a sus hijos.

Otro rasgo presente en el proceso de construcción de ambas puestas tuvo que ver con el desafío que significó para los integrantes del grupo generar los recursos que le permitieran superar una técnica de manipulación que empezaba a agotarse; cosa que finalmente consiguieron con la incorporación de los muñecos que funcionaban como "dobles o fantasmas" en Maquina Hamlet, y mediante la manipulación de animales vivos y muertos, en Zooedipous. Estos procedimientos aparecen como resultado de la persistente presión y deconstrucción que el periférico efectúa sobre los textos para encontrar o provocar fisuras que generan nuevas redes de asociaciones.

Finalmente, en el contexto de los espectáculos montados por El Periférico… es evidente que Máquina Hamlet significó la capitalización de lo aprendido por el grupo, en una especie de puesta en abismo que lo obligó a ampliar sus recursos expresivos y lo eyectó hacia el reconocimiento del público local e internacional. Con esta obra comienzan los viajes, el reconocimiento, la expectativa y todas las derivaciones que conlleva volverse un grupo exitoso. Creemos también que con este espectáculo empieza una transición en la que la "erótica del hacer"- como pulsión o motor a partir del cual el grupo generaba los espectáculos - empieza a competir con la idea de "producción", es decir, con las nuevas condiciones de producción –financieras, técnicas, etc.- a las que accede el grupo después de su consagración.

4. **Final de obra**: versión del cuento *El buitre*, de F. Kafka, utilizado en *Zooedipous*.

Había un buitre que me picoteaba los pies. Ya había Ya había destrozado las botas y las medias; ahora picoteaba ya directamente los pies. De tanto en tanto daba un golpe fuerte, después volaba alrededor de mí, para continuar con su trabajo. Un señor que pasaba se quedó un instante observando y después me preguntó porqué soportaba yo al buitre. Estoy indefenso, le dije, él llegó y empezó a picotear, yo naturalmente quise espantarlo hasta intenté acogotarlo pero esta clase de animal tienen mucha fuerza, y además quería también saltarme a la cara. Ante esta circunstancia preferí sacrificar los pies. Estos están ya casi ahora destrozados. ¿Es posible que se deje torturas de esa forma?, dijo el caballero; un tiro y el buitre se terminó. ¿Es así la cosa?, pregunté. ¿Y querría usted encargarse de eso? Con mucho gusto, dijo el caballero, solo hace falta que vaya a casa a buscar el arma. ¿Podría usted aguantar media hora más? No lo sé, contesté. Me quedé un rato paralizado por el dolor, después dije: por favor, inténtelo de todos modos. Bien, dijo el señor, vuelvo enseguida. Durante la conversación el buitre había estado atendiendo tranquilamente y había dejado vagar su mirada entre el caballero y yo. Entonces me di cuenta de que había entendido todo. Levantó vuelo; se estiró hacia atrás en un amplio semicírculo para tomar el necesario impulso, y como un lanzador de jabalina metió su pico por mi boca hasta clavarlo profundamente en mí. Al caer para atrás sentí, liberado ya, que en mi sangre, que llenaba todas las profundidades y desbordaba todos los límites; el buitre, inexorablemente, se ahoga en mí.

Biblio grafía

- De la Puente, Maximiliano Ignacio: http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com.ar/2008/03/sobre-maquina-hamlet.html

- Deleuze, G y Guattari, F. (2006) *Mil mesetas*. España: Pre-textos.

- Kantor, T. (1984) *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Muller, H: *Máquina Hamlet*: http://es.scribd.com/doc/58406763/MAQUINA-HAMLET-Traduccion-de-Gabriela-Massuh

- Wehbi García, E. (2012) Desmontaje de espectáculos en el taller de *Dirección y Puesta en escena* de los martes. Buenos Aires.