

LA MUERTE DE LA PALABRA Y LA RESURRECCIÓN DEL CUERPO

Aproximación a una estética de la crueldad en Hamlet

Esteban Dipaola
Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)
estebandip@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo se pretende indagar desde las categorías de la teoría estética y de la teoría sociológica y política en las relaciones que el arte establece entre la subjetividad, el cuerpo y lo social, con ese propósito se realiza una conjunción entre la estética abordada por Antonin Artaud y la composición shakesperiana "Hamlet". Se plantea desde las premisas del análisis del discurso la pregunta acerca de cómo el teatro puede "hablar", "decir" y "ser". Artaud aparece con su búsqueda del lenguaje textual como el refutador de todo teatro de la palabra o de la primacía del discurso hablado. Con este trasfondo, el análisis se irá dirigiendo hacia los contenidos políticos y sociales que toda función estética encierra.

Palabras clave: estética, análisis del discurso, teatro, Hamlet.

Advertencia

Ya no puedo creer en lo que voy a anunciar a través de mis palabras, pues ellas son apenas un obstáculo, o, mejor dicho, *el obstáculo*; la parte inmóvil, el disfraz, no son más que eso: la necesidad de expresarse bien (disfrazarse bien), para decirlo. Por ello, quizás nunca llegue a lo que aquí me propongo, al menos nunca, si aquí sólo se ven *palabras, palabras, palabras*. Por ello, preferiría que me vean aquí, en este espacio de sombras en el que nuevamente aparezco y del que ya no podré irme jamás, porque a partir de ahora seré en todos ustedes, su piel se envenenará de mis gemidos, de mis gestos. En cada sensación que los ahogue, que los satisfaga, que los reviente, yo estaré allí, no para acompañarlos, sino, para una vez más, dolerles. Ya he llegado, ya estoy ahí, en ese primer gesto que te he arrebatado, que ya te molesta, pero aún no te duele, pero dolerá. Tras todo ese mundo de máscaras me han intentado ocultar, creyendo, ingenuamente, que no tenía nada más para decir; no hay muerte cuando todavía queda una mísera sensación fulgurando por el espacio, cuando todavía todos la llevan dentro de sí, doliendo, hecha carne, no hay muerte cuando todavía queda algo por amar, es decir, por destruir.

Pues bien, me confieso:

Yo soy Antonin Artaud, el asesino de Hamlet.

Sí, como lo escucháis: "soy Antonin Artaud / y si lo digo / como sé decirlo / inmediatamente / veréis mi cuerpo actual / saltar en pedazos / y reunirse / bajo diez mil aspectos / notorios / un nuevo cuerpo / con el que no podréis / olvidarme / nunca jamás" (1).

No estoy aquí para eximirme de culpa y cargo, ni siquiera vengo a recuperar mi vida, pues ello ya fue realizado, sino todo lo contrario, he llegado para quedarme definitivamente, pero para quedarme y recuperar así, de una vez por todas, mi muerte, ese último arrebatado que me han hecho. Por ello, vengo a confesar que maté a Hamlet, y que nuevamente sería capaz de hacerlo. Simplemente eso, que todos sepan, de una vez por todas, que Antonin Artaud es culpable hasta que se demuestre lo contrario.

Breve nota introductoria

El teatro, tomado aquí como expresión artística que se muestra o expone, surge a partir de una oposición: actores y público. Oposición que es dialéctica en el sentido de que el actor representa no sólo aquello que le ha sido especificado (guionado) para su papel, sino lo que el público decide ver (interpretar) según ciertos condicionamientos, esto es, el actor construye un papel que luego el espectador re-articulará en su propio imaginario.

Pero hay una *oposición* que es central a la historia misma del teatro, y es la de la *ceremonia* frente a la *irreversibilidad única de la representación* (2). Surgido de la misa en Europa y de los cantos y danzas rituales en Oriente, el teatro debe hacerse laico o conservar su carácter ceremonial. Desde este enfoque la comunicación con el público se debe realizar mediante el hechizo que producen ciertos ritos. En el caso de la ceremonia, esta se caracteriza por la repetición, y, como asiduamente lo ha hecho Jean Genet, ella instituye su hechizo sobre el espectador, por medio de un ritual inflexible que es la comedia del sacrificio.

Ahora bien, Antonin Artaud, precisamente no pone el énfasis en la ceremonia en tanto que ella es *répétition* (3), más bien, lo que él ve en la representación dramática, es su *fragilidad*, una representación es un acontecimiento, todo puede detenerse

bruscamente. Se trata de considerar la representación teatral como un hecho no renovable. Entonces, mientras, por un lado, la ceremonia pretende hechizar a los espectadores, pero manteniéndolos a distancia, por otro, el teatro de Artaud busca sacar a luz mediante una "operación mágica" las fuerzas profundas que yacen en el fondo de cada espectador, es decir, obsesiones sexuales, la obsesión de la muerte, la violencia que debe surgir bruscamente en todos. Así, en el caso de Artaud, la idea de representación es tras-pasada bajo la forma del *ritual*, es decir, no hay espacios fijos, no hay cristalización de ningún evento particular: todo es ritualizado, pero para no ser repetido jamás.

En síntesis, más allá de los aspectos brechtianos que, tanto Genet como Artaud, indudablemente llevan en sí, estriba en ellos una diferencia de concepción acerca del sentido mismo del teatro. Genet hacía de la imaginación un fin en sí mismo, vale decir que procuraba alcanzar, provocar el sentimiento irreal; por el contrario, Artaud, exigía que la representación fuese un acto, entendiendo el acto en el pleno sentido del término, es decir, no se trata del trabajo que consiste en producir un objeto irreal, sino que el objetivo del teatro es directamente provocar una capa de fondo real en el alma de cada espectador, así, se elimina toda diferencia entre lo real y lo imaginario, pues lo que en definitiva se busca es lanzar al espectador a la presencia de un *acontecimiento verdadero*, en el que la creencia sea total.

Y es en esto, donde aparece la más cabal idea de Artaud, donde se empieza a comprender por qué el lenguaje debe ser imagen. La propuesta era, como se dijo, llegar al espectador en lo más profundo de sí mismo por medio de condicionamientos reales, dados por sonidos, luces, movimientos, y relegando la palabra a un segundo lugar, pues su uso sólo sería viable cuando esté dicha en su justo momento y con una carga y una fuerza que reclamen su necesidad. En fin, no se trata de suprimir la palabra, sino de modificar su posición, entendiendo por ello, emplear la palabra de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de significativo. En sí, es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, sugiriendo, con ello, una cierta poética del espacio que considere a la palabra como un gesto más.

En ello se percibe la enorme diferencia con el teatro clásico. El lenguaje de Shakespeare, constantemente nos informa acerca del mundo exterior. No hace falta mostrar demasiado, porque todo se lo dice, y así el elemento visual se vuelve inútil, debido a la fuerza y contundencia del elemento verbal. Los gestos, los ruidos, los colores, allí donde reina la palabra, en el campo del puro discurso, aparecen como puro acompañamiento, pues la reputación de esa forma de teatro reside en decirlo todo, perdiéndose, con ello, toda posibilidad de obrar física y realmente sobre las disposiciones activas del espectador.

Será, de esta forma, que en el *teatro de la crueldad*, el teatro de lo físico y lo vital, la palabra adquirirá una dimensión nueva, y será empleada no tanto por su valor significativo como por su carga real.

El estallido de dios y la resurrección del ritual

¿Se puede hablar de un nuevo teatro en Artaud? Creo que no, al menos, no simple o únicamente de eso, pero sí se puede hablar de una nueva concepción de la vida. Hay allí algo que debe *generarse*, esa es la premisa de la que se parte. Exaltar e imponer: sacar al espectador de su contemplación y hacerlo actuar, que rompa consigo mismo para hacerse en el *otro*. Por eso, en Artaud no es posible hablar de un nuevo teatro, sino del estallido de todo teatro; el abandono definitivo del lugar de la representación y la imposición de la escena, la recuperación de la función. Ahora, la puesta se da de una vez y para siempre, no hay nada que se pueda volver a presentar, la función no se repite, porque es una energía única que se consume en su presente único. Todo el espacio pasa a ser esa escena irreplicable; estalla, al fin, el vínculo entre el espectador y el actor, y estos empiezan a confundirse; porque ahora se usan todos los planos del espacio y todos los grados de perspectiva en profundidad y altura (4). Y es esta utilización de los espacios la que permite dar al espectador una idea particular del tiempo. En un único momento dado se realizan el mayor número de movimientos posibles, y allí, ligadas a tales movimientos, se agregan el mayor número posible de imágenes físicas, las cuales son obtenidas mediante colisiones de objetos, gritos, silencios y ritmos que crean un verdadero lenguaje físico de signos; y esa es la propuesta de Artaud: la creación de un nuevo lenguaje que no sólo exprese y comunique, sino que también destruya ese bloque, aparentemente irrompible, tras el cual el teatro había permanecido oculto. De esta forma, se procuran poner en escena los conflictos reales del hombre, el dolor propio de la vida, la verdadera condición humana signada por la desesperación, el hartazgo y la violencia. Artaud, denuncia la opresión del mundo y del sistema, nos pone en evidencia lo jodido que está el hombre; pero no busca que entendamos sus palabras, sino que reaccionemos ante su nuevo lenguaje, que nos demos cuenta, de una vez por todas, que el dolor es en la carne, que allí es donde nos consume la fatiga misma de la existencia. Entonces, aparece en Artaud una nueva estética del teatro, pero, junto a ello, también, una nueva estética de la vida. Pues, lo que se nos ofrece y nos aprisiona es el mismo *teatro de la crueldad*, el cual, necesariamente, debe ser y entenderse como un teatro de la *vida*, esto es, ni más ni menos que un teatro de la urgencia, la urgencia de cometer el crimen, de asesinar al teatro para hacerlo nacer. Y ello conlleva a una sucesión de crímenes, implica convertirse en el *asesino serial* del teatro, pues, primero se debe producir la muerte del texto, para así crear un verdadero lenguaje, ese lenguaje que nos enuncie y anuncie la vida en el

cuerpo (5). Puesto que la crueldad es sobre todo necesidad y rigor, es esa decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido, y de esta lucidez nace el nuevo teatro, y por ello la necesidad del crimen. Artaud se consume en el asesino del padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto, ya que el texto es ese dios todopoderoso que no le permite al verdadero teatro nacer. Y así, es un teatro de la vida, que recurre al crimen para revitalizarnos, puesto que, al atentar contra la palabra, atentamos contra nosotros mismos. Mediante el asesinato del propio lenguaje verbal estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones, y solamente así seremos libres, no sólo en el teatro, sino en todos los aspectos de nuestra vida. Por todo esto, Artaud recurre a los gestos, a la utilización de un nuevo y más eficaz lenguaje que cuente con la particularidad de impregnarnos el teatro en nuestro propio cuerpo y hacerlo vida en él. Y así, el espíritu abandonado a sí mismo y a las imágenes, infinitamente sensibilizado, se encuentra preparado para reencontrar sus funciones primarias, hasta recomenzar la resurrección de la muerte.

A partir de aquí, ya no hay escenario, sino que todo es *mise en scène*, ella recubre todo el espacio teatral, recuperándose de esta manera el concepto de función: actores, máscaras, decorados, todo debe funcionar en el espacio, incluso los mismos espectadores ocupan el centro de la acción y son constantemente atravesados por la escena; el cuerpo, de este modo, se transforma en una sucesión de gritos, gestos, onomatopeyas que van conformando una rítmica especial en el conjunto del espectáculo.

De esta forma, es que el teatro adquiere su identificación más cabal con la peste, porque el teatro es también ese delirio de sombras que se descarga y expande como una epidemia. “La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y las activa de pronto transformándolas en los gestos más extremos” (6). Es así que, como la peste, el teatro rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados. Es así que una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido e incita a una rebelión. Tal como nos dice Artaud:

“El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema. Asimismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera” (7).

Entonces, el teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso, sino porque, como ella, es la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente. Y esto lleva a pensar al teatro como un liberador de la opresión y las ataduras que sufre el cuerpo por causa de la moral y la cultura, ya que en esta expresión artística se revela ese constante fluir de *máscaras*, el desenmascaramiento entendido así como un nuevo enmascaramiento, pues al quitar una máscara lo que obtenemos es una nueva máscara. Y así, Artaud como Nietzsche nos propone el retorno a un Sí que afirme la existencia como un eterno juego de máscaras, pudiendo, de esta manera, devolverle a la vida, o, a la verdad de la vida, su inocencia (8).

Pero bien, no se trata en este caso, como tampoco lo era en el del filósofo alemán, propugnar un irracionalismo puro carente de sentido y fundamento, sino más bien, como se comprenderá, se trata de recuperar el lugar que le fue arrebatado a la vida, a las fuerzas vitales posibilitadoras de hacer a un hombre libre y capaz de crear sus propios valores, es decir, volver a hacer posible una cultura que esté relacionada con la vida, o, como lo dice, el propio Artaud: “*insistir* en esta idea de la cultura en acción y que llega a ser en nosotros como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento” (9).

En definitiva, se destaca en Artaud un tan terrible como prácticamente inalcanzable propósito: desenmascarar la sociedad. Y su búsqueda partió de ese aparente mundo de máscaras, el teatro mismo; puesto que su intención era recomponer en ese teatro la verdadera realidad del hombre.

Y entonces, es ahí mismo que el teatro de Artaud se hace cruel, pues la crueldad es incitar al hombre a *pensar*, pero este pensar adquiere aquí una significación muy especial, puesto que la propuesta del teatro de la crueldad es invitar a *pensar lo impensado*, es decir, la vida.

Política y estética de los cuerpos: ***crueldad y vida***

Pero entonces: ¿por qué es Artaud el asesino de Hamlet? ¿Por qué una vez aniquilado el texto debió también acabar con el mismo Hamlet?

Pues bien, el príncipe Hamlet era el cuerpo de la Razón, era el cuerpo que trascendía a toda una época, que invocaba el orden mismo y la unidad del mundo, él era La Representación. Hamlet, la imposibilidad misma de abrir la *grieta* y atravesar las vísceras, y, por ende, la imposibilidad de unir el pensamiento con la acción. Artaud desenmascaró esa fuerza que aprisionaba y mantenía estático al teatro, que le sustraía el verdadero contenido de lo trágico, pues no hay tragedia posible si no hay cuerpos en que se sienta y realmente duela. Se enfrentó, Artaud, a la urgencia de destruir aquel teatro meramente descriptivo y narrativo, repleto de historias psicológicas, señalando a Shakespeare como el responsable de esa aberración y esa decadencia, de esa idea desinteresada del teatro que no modifica ni sacude vehementemente al público, y es por ello que nos dice:

“Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida.

Pero demasiados signos nos muestran, que todo lo que nos hacía vivir, ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo nos invito a reaccionar” (10).

Creo que es más que necesario destacar esto último: *Y yo nos invito a reaccionar*. Artaud se incluye en esa conjunción de arte y vida, de teatro y crueldad, de pensamiento y acción, pues él nos invita y se invita a sí mismo a hacerse cuerpo, a imponer el teatro en la carne, a hacer de la desesperación y la enfermedad el propio teatro. En síntesis, da cuenta del momento irrepresentable de la acción, ese punto de divergencia absoluta en donde ya ninguna acción puede siquiera asemejarse a otra.

Y es por ello, que para Artaud, un teatro que se resuelva y disuelva en nimias consideraciones sobre el hombre y la moral, sin procurar con ello afectar directa y claramente al hombre en tanto ser-en-el-mundo, a la vida misma en tanto multiplicidad de fuerzas que se manifiestan sobre el cuerpo y lo desgarran hasta hacerlo renacer con su último suspiro, no es un teatro verdadero, o, al menos, no es un teatro que cumpla realmente con su función, a saber: hacer que volvamos a pensar la vida, pues es inadmisibles para Artaud el escándalo de un pensamiento separado de la vida.

Es clara la necesidad de volver a unir pensamiento y acción, de consignarlos, al fin, como una fuerza única, o sea, tomarlos en su unidad y hacerlos partícipes de la crueldad, exponerlos, o, mejor dicho, directamente ponerlos en la carne, y que desde allí se transformen en ese archi-texto, esa archi-palabra que debe ser el teatro. Y es por todo esto que Artaud vuelve para confesarse como el asesino de Hamlet, y para decirnos que detrás de ese crimen hay una gran verdad: el teatro mismo. Puesto que es a partir de allí que un nuevo lenguaje es posible: el propio lenguaje del cuerpo, de la unión de pensamiento y vida, que conlleva en sí mismo a la constitución de una política del cuerpo, a una estética de los cuerpos. En definitiva, la confrontación entre Hamlet y Artaud no es tan sólo por dos modos distintos de hacer o de ver el teatro, sino, aún más que eso, es una lucha política por una estética de los cuerpos.

Para Artaud cuerpo y vida están constantemente inmersos en el proceso del devenir, pues el cuerpo no es el ser, sino el “entre”. El cuerpo es el lugar entre la identidad y el mundo. La frontera, el intervalo, el *sentido* en tanto bloque-móvil entre las palabras y las cosas (11). Es del cuerpo desde donde se configura el espacio y su representación, es el detalle, la pura desnudez en tanto fuga. El cuerpo nace en esa *grieta*, en esa fuga: “...a fuerza de morir / he acabado ganando una inmortalidad real”, nos dice, y muere nuevamente para volver a renacer. El teatro de la crueldad es un teatro de cuerpos, de líneas de fuga de cuerpos que buscan “desnudarse” (o des-corporizarse) en la *grieta*, pero des-corporizarse para hacerse cuerpo inmortal. Allí es el lugar, los cuerpos configurando el espacio y su *representación*, la muerte para ganar una inmortalidad real; allí es la grieta, allí se ve toda la vida como un proceso de demolición. Pues de pronto, la vida se agrieta, se fractura y las cosas no vuelven a ser lo mismo que antes. Ahora el cuerpo se ha comprometido en la grieta. Se ha producido un cambio total, una fulguración nueva, y sin embargo esa transformación no vino de afuera, sino que tenemos la sensación de que ya estaba en nosotros, nos habitaba, inclusive nos era familiar aunque sin saberlo. “La vida no vuelve a ser lo mismo después de un golpe tan fuerte, porque antes nos sentíamos dueños de nuestra vida y después nos sentimos criaturas de la vida, somos una corriente en ella” (12). A partir de allí, la grieta nunca desaparecerá, porque la grieta ya es cuerpo, ella brotaba desde el interior, viene a transmutar la vida o el sentido de la vida; la grieta es ese incorporal que, en su extensión, viene a actualizarse en los cuerpos, y los modifica, los dispone.

Ese es el motivo por el cual Artaud hace del espectador un actor más de la escena, pues no introduce en él nada nuevo, sino que le hace descubrir en sí mismo algo que ya estaba y que no se marchará jamás, aquello que siempre había tenido que ver con él, no como un destino absurdo e invariable, sino como un enfrentamiento con la verdad que le advierte que es su cuerpo el que siente y el que duele.

El nuevo lenguaje, entonces, debe contener una cadencia especial, una potencia rítmica que hagan de él un modo de expresión diferente y que además de comprenderse, se sienta. Es menester aclarar que no se está buscando la continuación del texto, del

lenguaje escrito, sino aquel principio u origen de todo texto: los gestos, los gritos, el ritual. Con esto, se propone Artaud, un teatro exento de toda *répétition*, un teatro que no represente la vida, sino que la presente, que la haga, que sea él mismo la vida, porque la función que cumplimenta el nuevo lenguaje es la de reconstruir ese cuerpo exiliado por la angustia de la desposesión, por la experiencia de la vida perdida, es decir, darle al cuerpo su lugar; pues ese es el primer grito: pensar en la vida, el grito de un hombre ocupado en rehacer su vida. En fin, al contrario de toda opción por el realismo o aún el naturalismo, aquí no se trata de copiar la realidad, sino de descubrir sus rasgos esenciales. No se trata de reproducir cada detalle, sino ese detalle característico, el que nos entrega u ofrece una nueva realidad. Un arte que busque incansablemente la verdad, que presente y de forma a lo real bajo todos sus aspectos, es decir, constituir un arte que tenga la riqueza y la profundidad de la vida humana, que sea el nuevo lenguaje de la nueva realidad.

Y es por todo ello que, una vez que se había dado muerte al texto, a ese dios todopoderoso, debía asesinarse también a Hamlet, era imprescindible, pues él era el texto, ese gran texto que trascendía a todas las obras y que dejaba en suspenso a la acción, adormeciéndola con discursos exentos de toda corporeidad. Hamlet era ese nombre propio que nos privaba de nuestra propia naturaleza, de nuestro propio nacimiento, que sólo creía en las palabras, en la universalidad de un mundo que solamente estuviera dado por el significado unívoco de las palabras que lo expresan. Pues, Hamlet, podía convencer, si quería, a los sepultureros, a los soldados que encuentra en su camino, pero a nosotros no nos podría convencer jamás. La única forma de que él exista en nosotros es contaminándonos, apelando al contagio efectivo por el cual el personaje nos inviste, nos penetra, suscita nuestras pasiones a través de las propias, nos atrapa y gobierna nuestro corazón por el suyo, en definitiva, instalando la *peste* en nosotros. Y Artaud, entonces, lo que desea es recuperar a Hamlet, pero para ello necesita primero asesinarlo, para luego, sí, darle definitivamente ese cuerpo inmortal. Simplemente, otorgarle la posibilidad de *morir a tiempo*, para que a partir de entonces, pudiera él, *vivir a tiempo* (13). Sólo mediante la consumación de ese asesinato, puede Hamlet trascender al tiempo. Pues el tiempo continuará *out of joint*, pero ahora Hamlet traspasa al mismo tiempo, puesto que ahora es cuerpo, y cada gesto que de él parte impone una dinámica que lo traslada por toda la eternidad; pero que quede claro, no es un Hamlet sin tiempo, sino un Hamlet *en el tiempo*.

Y a partir de este nuevo Hamlet, ahora sí hecho cuerpo, es que la locura toma su verdadero cauce, pues ya no se tratará, como se ha supuesto, de fingir la locura, sino más bien de *fingir fingir* (14) esa locura. Es decir, entrar en el doble proceso del simulacro, en donde no se finja el crimen, sino que se finja fingir el crimen y entonces que este, de una vez por todas, realmente se concrete. Por ello, Hamlet no finge estar loco, finge fingir su locura, es decir, él está realmente loco. Y se notará que todo lo hasta aquí dicho se puede apreciar con una atenta lectura del último acto criminal de Hamlet, el asesinato de su tío, la concreción definitiva del acto con el que debía vengar a su padre, y esto ocurre, justamente, cuando ya conoce lo indefectible de su propia muerte. Ahí es donde Hamlet vuelve a estar entre nosotros, y es por ello que Artaud clamó su muerte y se nos confiesa como su asesino, pues desde entonces y para siempre, Hamlet se hace *carne* y cuerpo inmortal. Allí Hamlet unió pensamiento y acción, y abrió en su muerte la posibilidad de un nuevo nacimiento.

Solamente allí, cuando Hamlet ya es carne, cuando es cuerpo y, por ende, vida y mundo, la crueldad y la peste se hacen en él. Y así, aquello que *huele a podrido en Dinamarca* es, por fin, la *epidemia* que hace posible al propio teatro. Puesto que, cuando la peste se establece definitivamente entre los hombres, todo el orden y las normas cotidianas se derrumban: los muertos obstruyen las calles, los perros y los gatos merodean alrededor de los cadáveres, los apestados van por la ciudad deambulando y gritando, el olor y el aspecto de todo ese mundo se vuelve asqueroso y nauseabundo.

De este modo, el desorden desatado por la peste despierta fuerzas sociales violentas que se manifiestan de una forma extrema, y, entonces, a partir de allí, los hombres traspasan los límites establecidos por la moral y las costumbres, y en ese delirio y desesperación frente a la muerte colectiva se despiertan las fuerzas más oscuras de la mente humana; y es de esa forma que los gestos de los hombres se vuelven extremos, ahora también en Hamlet, al igual que en el teatro de la crueldad. Así, el teatro restituye los conflictos que permanecían entre nosotros y se descarga sobre la sensibilidad del espectador con todo el horror de una epidemia.

Es por todo ello, que esa lucha política por la estética de los cuerpos se transforma en esencial para comprender la posición de Artaud, pues son los gestos quienes cuentan con la capacidad de afectar al organismo, de fusionar definitivamente al cuerpo con la vida. Entonces, para Artaud las acciones deben ser extremas y tienen que ser llevadas hasta sus límites, eso mismo que Hamlet sólo hace al final, pero para lo que antes debió enfrentarse consigo mismo. Y así, mientras el teatro psicológico de Shakespeare procuraba hacerse entender, el teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas, donde aquello que los cuerpos expresan sea todo lo que hay para expresar y hacer sentir. "El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad". Pero debe darnoslo a través de aquello que afecte directamente al organismo. En definitiva, como nos continúa diciendo Artaud: "...creemos que en la llamada poesía hay

fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen” (15). Por ello, lo que se intenta es una transformación del teatro en una realidad verosímil, que sea para los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación, en fin, construir una imagen del pensamiento que se identifique con los sueños, todo esto proyectado con la violencia precisa, y que le permita liberar al teatro aquello que es su propio sueño, siempre impregnado este de crueldad y terror.

Es de esta manera, que en Hamlet sólo se reconocen y sobran palabras, conflictos individuales, los viejos mitos de la ambición y del poder, repetidas notas sobre la psicología de sus personajes, pero, justamente, esos personajes, yacen en el universo, carentes de cuerpo y, por ende, de vida. El teatro occidental se había encargado de eliminar al cuerpo de su mundo, sin ir más lejos, le había arrebatado a la tragedia todo su contenido trágico, es decir, el dolor, la sensación, la muerte en tanto cuerpo, en cuanto muerte en el propio cuerpo. Así, en Hamlet sólo se halla la Representación de la muerte. Pero Artaud clama esa muerte, la Presentación de la muerte: presente y reconoce la angustia y la desazón de los hombres que deambulan inertes por el mundo siendo simples espectadores recogidos en el silencio; y ante eso, busca la fuerza, la ubicación precisa de los movimientos, pretende que si se debe morir en la escena, realmente se muera, que allí, el cuerpo lleno de grietas y exclamando su último grito, finalmente en un exhausto suspiro anuncie, con un gesto, la idea misma de la crueldad, a saber: que la crueldad es la vida.

Perturbación y destrucción

Descubrimos como participantes de la escena para re-pensarnos o re-aceptarnos como participantes del mundo, esa parece ser la propuesta que marca toda la historia del propio Artaud: pensarlo al hombre, pero pensarlo ahí, en el lugar que debe tener, liberarlo de la angustia y la desposesión de la única forma posible, vale decir, devolviéndole su vida.

No se limita entonces, Artaud, a buscar la realidad del ser, esa idea del ser como opuesto a la nada, sino que pareciera dirigirse hacia algo más allá, ese preciso punto donde el ser y la nada confluyen, algo así como la materia espiritual de la nada, el último límite, lo irreal concreto, en definitiva, lo absoluto. Y en este punto se sumerge en plena tensión existencial, en una lucha en que todo lo que intenta constituye un desesperado esfuerzo por estar en sí mismo. Nos encontramos entonces frente al sentido real de toda alienación: no está solamente desplazado de su lugar en el mundo, sino que está desplazado de sí mismo.

“Una especie de ontología topológica de este tipo, coloca el *estar* como fundamento del ser. Cuando alguien dice ‘yo estoy’, enuncia un concepto de la máxima trascendencia y prioridad; mucho mayor que al decir ‘yo existo’. Se debe conquistar la conciencia del estar. Es necesario que sepa si estoy en mí o fuera de mí” (16).

Y esto no es más que tomar partido en favor de la vida y contra la muerte, del devenir contra la mistificación del *ser eterno*. En pro del hombre contra un mundo donde reina la alienación. Contra el estancamiento y en favor del movimiento. Esa es la tarea de Artaud, superar la fragmentación del hombre e instituir el hombre total.

Entonces bien, son todas estas ideas que Artaud se propuso hacer carne en nosotros, las que promueven un acercamiento más a esa fuerza de pensar la re-conversión de Hamlet una vez consumada su muerte. Pues en ese tras-pasar del tiempo al que aquí hemos estado acudiendo, en todo nuestro *racconto*, transmutando entre gestos y movimientos, reconstruyendo cada sensación en esos gestos de mil palabras, la misma historia nos ha revelado la presencia del *otro* asesino, la fuerza de esa existencia de un cómplice. Y ahí, ya ardiendo entre nosotros, como si siempre hubiera estado, nos grita desde su espacio:

La sangre seca / Humea bajo el sol / El teatro de mi muerte / Se abrió cuando estaba entre las montañas
/ En el círculo de los compañeros muertos sobre la piedra / Sin pensar sabía / Que esta máquina era / Lo
que mis abuelos habían llamado Dios / Y los tiros estallaron en mi titubeante huida / Sentí MI sangre salir
de MIS venas / Y MI cuerpo transformarse en paisaje / DE MI muerte / A MI ESPALDA EL CERDO / El
resto es poesía Quién tiene mejores dientes / La sangre o la piedra (17).

Hamlet-Machine (Máquina Hamlet) nos declara también esa necesidad del crimen, la perfección de la muerte para gestar la vida. “*El veneno se ha activado y subyuga por completo el espíritu de Hamlet*”, así se despide nuestro hombre en la obra de Shakespeare y así reaparece, re-nace, en la de Heiner Müller. Pero su reaparición es, justamente, como hombre, un actor que deja de ser personaje para enfrentarse definitivamente con las fuerzas de la vida y del mundo. Allí se entrega el cuerpo entero al monólogo del *ser o no ser*, el actor se quita la máscara y el disfraz y en el propio discurso no juega ya ningún papel. Ese es el conflicto que lleva a unir la crueldad con la vida, puesto que el actor ya no quiere interpretar el juego de otro, sino que desea proponer el suyo, presentar el drama y el dolor del hombre-actor, su dualidad, su ambivalencia, la contradicción intrínseca a su esencia. En fin, esa necesidad de consumir el asesinato de Hamlet para hacerlo cuerpo y enfrentarlo al terror mismo del mundo, a la violencia opresiva a la que estamos sometidos en la realidad, enfrentarlo al suicidio de Ofelia como si fuera su propia muerte y desde allí, escucharla a ella decir: “*Convierto la leche de mis pechos en veneno mortal, devuelvo a mi vientre el mundo que he parido*” (18).

Es entonces, que Artaud, como Müller, sienten la obligación más que la necesidad de dar muerte a Hamlet para hacerlo cuerpo, carne, puesto que sólo desde allí podrá éste desatar los conflictos y liberar sus fuerzas, desencadenar todas sus posibilidades oscuras, y entonces, sólo a partir de ese momento, unir su propia tragedia a la vida.

Es esa violencia la que nos hace nacer, todo nacimiento es una violación, la perturbación misma que el teatro de Müller y Artaud nos provoca, la crueldad expuesta a nuestros propios sentidos, llevando el dolor y la angustia al extremo, generando la vida. Ese es el impulso esencial que subyace a ambos: reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie, pero arrancándoles. Creer en el conflicto, vale decir, que el teatro se enfrente a la posibilidad misma de la destrucción.

Violencia y poesía

Ahora al fin, tengo al teatro en mis manos, y desde aquí doy el último soplo a la existencia y me hago en la vida. Llevo definitivamente en mí la violencia de verme nacer a cada instante, y debido a ello tengo la posibilidad de ser el contenido sin forma que transmuta por cada escena, esa parte dual de la muerte, su tragedia, y, al tiempo, su vitalidad.

Permanezco aquí merced a esas mismas tensiones que yo soy: cuerpo y espíritu, tensión que surge por lo inaceptable que me resulta no haber hecho yo mismo mi propio cuerpo, y que generan en mí esa necesidad de comunión absoluta entre mi cuerpo y mi espíritu, para que sea el primero el que incite al segundo en un sentido creador; pensamiento y acción, esa intolerancia que me provoca un pensamiento inmóvil, inerte ante un mundo y una sociedad que se suicida y nos suicida constantemente, pues entonces vengo a recobrar mi pensamiento en su mismo acto de pensar, lo quiero allí, en una lucha constante contra el mal que lo aqueja y lo consume, haciéndose acción constantemente, acontecimiento, violencia, un pensamiento violento de la vida; vida y crueldad, en definitiva vengo a recobrar, a re-sentir ese dolor que llevamos dentro, a exhalar mi última gota de aire y des-articular mi último gemido, “en ese mundo en que todos los días la gente come vagina cocinada con salsa verde, o sexo de recién nacido flagelado y enfurecido tomado tal como sale del sexo materno” (19), y, entonces, hacer, al fin, de la crueldad mi condición de vida. Son esas tensiones las que me han devuelto y han permitido el resurgimiento de mi danza, con su ritmo im-preciso, voraz y feroz, las que me ven nacer en todos los tiempos y en cada lugar, las que me han incitado al crimen, no para destruir a Hamlet, sino, creo ya se habrá entendido lo suficiente, para re-construirlo; no para aniquilar al teatro, sino para rehacerlo. Pues no hay contradicción alguna entre el amor y la destrucción, ya que todo lo que se ama solamente puede volverse eficaz si sufre una transformación total. No es únicamente la idea de un teatro nuevo, es mucho más que eso, es un teatro nuevo para un hombre nuevo. Un teatro de espacios, esa es mi búsqueda y es justamente por ello que he venido a confesar mi último crimen, el más necesario y, por supuesto, el más cruel. Un teatro de espacios, para construir de esa manera, el espacio mismo de la vida, eliminando así la frontera entre esta y la obra. En definitiva, un teatro que sea poesía, que clame en sí mismo a la poesía, que violente a la poesía. No es la poesía en el teatro, sino la violencia de la poesía hecha teatro.

Una poesía urgente y precisa, la destitución de todo aquello que no sea capaz de alterar los sentidos, de transformar al hombre desgarrándolo, abriéndolo y sacándole el grito de sus propias vísceras. Esa poesía de la carne, que hace de las palabras tremendos gestos, en fin, esa poesía cruel que es la vida. Esa poesía que, como la *différance* (20) de Derrida, exprese el acontecimiento, la singularidad del acontecimiento, un movimiento contrario para reapropiar, desviar, relajar, para mitigar la crueldad del acontecimiento y, simplemente, la muerte a la que acude.

Aquello que ya he dicho alguna vez, y en lo que vuelvo a insistir: “Reconstruir el mundo con una nueva poesía” (21), que en definitiva no es más que reconstruir el cuerpo, reconstruir la vida. Eso significa la crueldad.

Entonces ahora que he vuelto y me he confesado como el asesino de Hamlet, puedo reclamar el último arrebató que le han hecho a mi vida, puedo reclamar esa muerte que me corresponde, pues he venido a buscar mi propia muerte y, junto a ella, quedarme definitivamente entre todos ustedes. Y sólo así,

“se comprenderá por qué mi espíritu no está aquí, entonces se verán agotarse las lenguas, desecarse todos los espíritus, endurecerse todas las lenguas, las figuras humanas se aplastarán, se desinflarán, como aspiradas por ventosas secantes, y esa membrana lubricante continuará flotando en el aire, esa membrana lubricante y cáustica, esa membrana de dos espesores, de múltiples grados, de grietas infinitas, esa membrana melancólica y vítrea, pero también sensible, tan pertinente también, tan capaz de multiplicarse, de desdoblarse, de volverse con sus reverberos de grietas, de sentido, de estupefacientes, de irrigaciones penetrantes y nocivas, entonces todo esto parecerá bien, y *ya no tendré necesidad de hablar*” (22).

Ahora me quito, definitivamente, la máscara y el disfraz, entrego mi rostro a la incredulidad de todos, pero no hay sorpresa: mi rostro es el mundo.

Y entonces, nuevamente me confieso:

Yo soy Antonin Artaud, el que parió a Hamlet.

Notas

- 1 Artaud, A., *Para acabar de una vez por todas con el juicio de dios*, Buenos Aires, Los libros de Orfeo, 2006.
- 2 Véase Sartre, J. P. *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- 3 Con el término francés *répétition*, Artaud refiere no solamente a la cualidad de repetir un acto o acontecimiento, sino también al ensayo teatral, pues *répétition* es el término francés para aludir al ensayo de una obra de teatro. Justamente, Artaud, buscando romper con la idea de representación en el teatro, pretende dar cuenta de un teatro sin *répétition*.
- 4 Lo que se constituye es un *aquí y ahora* que es lo único que realmente hay; un *aquí y ahora*, donde el pasado y el futuro confluyen para *expresar* un presente siempre móvil y desplazado.
- 5 Con la desaparición de la cadena enunciativa representacional del teatro: escena-texto-actor (siendo el autor la figura que lo envuelve todo), lo que se pretende alcanzar es justamente ese momento en que la serie enunciativa se torna irrepresentable. Al igual que en la dinámica de la serialización deleuziana la pretensión es arribar al punto de convergencia en el que todo comienza a diverger infinitamente. Deleuze, G. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989; 5º y 6º serie.
- 6 Artaud, A., *El teatro y su doble*, Córdoba, ed. Fahrenheit, 1º edición, 1935.
- 7 Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 31.
- 8 Véase Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992; o también *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1995.
- 9 Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 8 (la cursiva es nuestra).
- 10 Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 78.
- 11 Véase Deleuze, G. op. cit.
- 12 García, R. *La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Colihue, 1999, p. 72. La grieta, según Gilles Deleuze es un incorporeo que avanza sobre la densidad corporal, y progresa afectando en secreto a los cuerpos. Por un lado, un proceso interno que atraviesa el volumen corporal, la masa corporal; por otro lado, un proceso externo de encuentro o relación del cuerpo con otros cuerpos.
- 13 "Morir a tiempo: eso enseña Zaratustra. En verdad, quien no vive nunca a tiempo, ¿cómo va a morir a tiempo?" Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, op. cit. p. 91.
- 14 Véase Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- 15 Artaud, A., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 86
- 16 Pellegrini, A. "Antonin Artaud el enemigo de la sociedad", en: Artaud, A. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998.
- 17 Müller Heiner *Paisaje con Argonautas*, en: www.maquinahamlet.blogspot.com
- 18 Müller Heiner *Hamlet / Machine*, Alemania, Suhrkamp Verlag, 2004.
- 19 Artaud, A. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998.
- 20 Véase Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989. O también, *De la Gramatología*, Madrid, Editora Nacional de Madrid, 2002. *Différance*, término intraducible al castellano, pero que alude a dos cosas: a) Ser distinto. Ser diferente significa no ser idéntico, no existe un ser unitario presente y original. Esto sería el espaciamento. b) Interposición o retraso. Diferido, dejar para más adelante, retardar. Esto último hace referencia a la temporalización. En francés, "diferencia" se escribe "différence"; Derrida sustituye la segunda e por una a pero la pronunciación sigue siendo la misma; así se logra restituir la preeminencia de la escritura por sobre el logocentrismo tradicional-metafísico.
- 21 Artaud, A. *El Pesa-nervios*, Córdoba, ed. Fahrenheit, 1º ed. 1925, p. 151.
- 22 Artaud, A. *El Pesa-nervios*, op. cit., p. 159. La cursiva es nuestra, y con ella queremos resaltar cierta similitud entre esa última frase de Artaud y la de la obra de Shakespeare, "Hamlet": "The rest is silence".

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El Pesa-nervios*, Córdoba, ed. Fahrenheit, 1º ed. 1925.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Córdoba, ed. Fahrenheit, 1º edición, 1935.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998.
- Artaud, Antonin. *Para acabar de una vez por todas con el juicio de dios*, Buenos Aires, Los libros de Orfeo, 2006.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Madrid, Editora Nacional de Madrid, 2002.
- García, R. *La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- Müller, Heiner. *Paisaje con Argonautas*, en: www.maquinahamlet.blogspot.com
- Müller, Heiner. *Hamlet / Machine*, Alemania, Suhrkamp Verlag, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1995.
- Pellegrini, A. "Antonin Artaud el enemigo de la sociedad", en: Artaud, A. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998.
- Sartre, Jean Paul. *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979.

ESTEBAN DIPAOLA

Es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario doctoral del CONICET y se encuentra desarrollando el doctorado en Ciencias Sociales de la UBA, donde trabaja en su tesis sobre la temática de la expresión y representación de las nuevas comunidades e identidades en el nuevo cine argentino. Es docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA en las materias Epistemología de las ciencias sociales (Ayudante de 1º) y en Friedrich Nietzsche: las resonancias de su pensamiento en la epistemología contemporánea (JTP). Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas, principalmente en *La fuga* (<http://www.lafuga.cl/>), *Perspectivas metodológicas* y en *Argumentos* entre otras. Asimismo, se ha presentado en numerosos congresos y jornadas nacionales e internacionales. Recientemente publicó, en coautoría con Nuria Yabkowski, el libro: *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze* por la editorial Paidós.