

# De cuerpo presente: Sobre niños, *freaks* y fluidos en el teatro de la Societàs Raffaello Sanzio

David Eudave

## Resumen

Desde principios de los ochentas, la Societàs Raffaello Sanzio han estado simultáneamente escandalizando y estableciendo tendencias en las artes escénicas contemporáneas. Lo que produce los más intensos debates es una de las características de su lenguaje: el uso de niños y animales en escena, así como de *freaks*, cuerpos “deformados” por obesidad o delgadez extrema, discapacidades o simple envejecimiento. Este enfoque sobre la fisicalidad del cuerpo —que se expre The Present Body: Regarding Children, Freaks and Fluids in the theatre of Societàs Raffaello Sanzio a también en el manejo intensivo de sus fluidos— es un recurso que intensifica la calidad de la presencia sobre la representación. Por esto, más allá del dilema ético, es necesario investigar la tensión entre interés morboso y estético.

**Palabras clave:** Societàs Raffaello Sanzio, artes escénicas, cuerpo, presencia, representación, ética, Italia.

## Abstract

### **The Present Body: Regarding Children, *Freaks* and Fluids in the theatre of Societàs Raffaello Sanzio**

Since the early 80's, the Societàs Raffaello Sanzio has been simultaneously shocking and setting trends in contemporary performing arts. That which triggers the most intense debates is one of their language's features: the use of children and animals on stage, as well as *freaks*, “deformed” bodies by extreme obesity or thinness, disabilities or simple aging. This focus on the physicality of the body —which expresses also in the intense handling of its fluids— is a resource that enhances the quality of presence over representation. Therefore, besides the ethical dilemma, it is needed to investigate the tension between mere morbid and aesthetical interest.

**Keywords:** Societas Raffaello Sanzio, performing arts, body, presence, representation, ethics, Italy.

### Sobre niños

Dentro de una caja transparente de vidrio juega un grupo de niños de alrededor de dos años de edad. Una niña está comiendo Cheetos, otro se saca un moco. Se escuchan, amplificadas, sus “charlas”. Después de un rato, nos damos cuenta de que no pueden vernos ni oírnos, las paredes de la caja son cristales de vista unidireccional. Somos *voyeurs* de su intimidad inocente. Observamos con ternura —¿y con nostalgia?— la magia del campo de juegos que nuestra presencia adulta usualmente arruina. De pronto, la niña de los Cheetos se aproxima al cristal que se encuentra hacia nuestro costado y toca con su pequeño dedo un agujero en la capa polarizada. ¿Ha descubierto la trampa? Eso nos angustia. Esta es la descripción de una escena de *Inferno* (2009), la primera parte de la versión teatral de la *Divina commedia* de Dante de la Societas Raffaello Sanzio (SRS). Estamos mirando a esos niños en su “ecosistema” original. ¿No se asemeja esto a un zoológico? ¿Es ético?

La SRS es una de las compañías teatrales más influyentes y controversiales en el mundo. Desde su fundación en 1981 en Cesena, Italia, ha estado generando controversia por sus acciones iconoclastas y la utilización escénica de niños, animales vivos y muertos y personas con cuerpos de características peculiares. De esta manera, paradójicamente, en su búsqueda iconoclasta han creado sus propias imágenes perturbadoras. En este ensayo hablamos sobre algunos casos tomados de siete puestas en escena: *Amleto. La veemente exteriorità della morte di un mollusco* (1992), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Genesi: From the Museum of Sleep* (1999), *Tragedia Endogonidia* (una serie de nueve episodios creados entre 2002 y 2004 en relación con diez ciudades europeas), *Inferno* (2009) y, finalmente, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010).

Presentar a un grupo de niños en una exposición de tipo “zoológico” no es un acto inocente. Para comenzar, ellos son los que más disfrutan las visitas a los zoológicos. Cada visita es, para el niño, una oportunidad para aprehender lo que todavía desconoce, lo diferente, el Otro; para descubrir lo extraordinario, lo extracotidiano (en este sentido, el zoológico está en la misma categoría de la experiencia infantil donde podríamos clasificar

al circo y la feria —especialmente los *sideshow*s y *freakshows*—, lugares donde el animal está expuesto en su intimidad y en su esplendor, y el humano en el límite de lo humano). Hay en el niño una actitud similar a la que describe Giorgio Agamben en su libro *L'aperto. L'uomo e l'animale*, cuando define lo que entiende por “experiencia trascendente”. Dice: “en el punto en que se percibe la irreparabilidad del mundo, en ese punto eso es trascendente [...] Ver simplemente algo en su ser-así: irreparable, pero no por esto necesario; así, pero no por esto contingente”<sup>1</sup> (2002, 88).

De hecho, el mismo Agamben argumentó en un libro anterior, *Infanzia e storia*, que la infancia, en las condiciones actuales, es el único espacio posible para una experiencia humana verdaderamente significativa, “pura y trascendente”<sup>2</sup> (2001, 48). El punto más interesante es que no habla de la infancia en un sentido biológico, sino a partir de su significado etimológico (del verbo latino *fari*, ‘decir’, ‘hablar en público’), como *in-fanzia*, “no hablante”: “la simple diferencia entre humano y lingüístico, que el hombre no sea siempre ya hablante”<sup>3</sup> (2001, 49). Encontramos aquí otro punto de contacto entre el niño y el zoológico: tanto el animal como el infante parecen compartir esa actitud “inocente” frente a su entorno. Ambos están libres del *logos*, del lenguaje, elementos que, al estructurar la percepción, nos permiten aprehender el mundo; pero también, en un sentido negativo, ponen un velo entre el ser y el mundo.

Por esta actitud inocente, para la SRS, poner niños (y animales) en escena es una estrategia para romper las expectativas del espectador. ¿Qué vemos usualmente sobre la escena? Personas con herramientas y habilidades específicas para el desarrollo escénico, que hacen cosas *para* la mirada de otros. Llamamos a esta disposición especial: *consciencia escénica*. Pero el infante no ha desarrollado aún este tipo de consciencia, no conoce las convenciones escénicas y, por ende, aunque sepa que está siendo observado, no actúa. El actor, el *performer*, en cambio, con su consciencia escénica, establece una distancia entre su ser-*performer* y su ser-íntimo, entre lo que muestra y lo que oculta.

Entre el niño y el animal, sin embargo, hay una brecha insalvable. El animal nunca desarrollará una consciencia como sujeto. Por el contrario,

<sup>1</sup> “Nel punto in cui percepisci l’irreparabilità del mondo, in quel punto esso è trascendente [...] Vedere semplicemente qualcosa nel suo essere-così: irreparabile, ma non per questo necessario; così, ma non per questo contingente”. Todas las traducciones son mías.

<sup>2</sup> “Nel punto in cui percepisci l’...”

<sup>3</sup> “irreparabilità del mondo, in quel punto esso è trascendente [...] Vedere semplicemente qualcosa nel suo essere-così: irreparabile, ma non per q

todo lo que ocurre en la vida del niño, al menos potencialmente (como ha mostrado el psicoanálisis), es integrado en su proceso de subjetivación. Como explica Agamben:

El estatus ontológico del ambiente animal puede ser definido: eso está *offen* (abierto), pero no *offenbar* (desvelado, literalmente abrible). El ente para el animal está abierto, pero no es accesible; y, así, abierto en una cierta inaccesibilidad y en una opacidad —así, en cierto modo una no-relación. Esta *apertura sin desvelamiento* define la pobreza de mundo del animal respecto a la formación de un mundo que caracteriza al hombre<sup>4</sup> (2002, 58).

Esto es, que el animal está abierto hacia su ambiente, es uno con él; mientras que el hombre es sólo “abrible”, lo que implica que puede estar abierto y “en relación”, pero considerando que, principalmente, se coloca a sí mismo en una posición especial hacia su ambiente, también puede cerrarse, velarse, distanciarse, cegarse, etcétera.

Por otro lado, aunque la infancia al ser previa al habla sea previa también a la cultura, de cualquier manera no es ajena a ninguna de las dos. La infancia no es la imposibilidad del habla, de la cultura, como en el animal; sino aquello que, siendo humano, se relaciona en otro nivel con el habla, con la cultura. En este sentido, paradójicamente el infante, aun cuando no oculta (voluntariamente) su núcleo íntimo, nos inserta completamente en el terreno del misterio a través de esa “experiencia muda” de la que habla Agamben; previa (o incluso ajena) al lenguaje, al *logos*. Nos inserta en el terreno de lo inefable. Por tanto, la única experiencia posible sería esta experiencia “muda” de la infancia.

Dentro del metro o de un elevador los adultos tratan de evitar el contacto, tanto físico como visual. David Le Breton adscribe estas conductas a lo que llama “*effacement ritualisé du corps*” (1990) (‘borradura ritualizada del cuerpo’), una estrategia de la modernidad que separa, ya no el alma del cuerpo, sino al ser humano de su propio cuerpo. Ahora el cuerpo es concebido como un vehículo que, en el día a día, es mejor gastar lo menos posible, evitar que produzca ruidos, molestias, que no sea notado. Pero los

---

<sup>4</sup> *uesto necessario; così, ma non per questo contingente*. Todas las traducciones son mías. *ma non offenbar* (svelato, lett. apribile). *L'ente per l'animale è aperto ma non è accessibile; è, cioè, aperto in una certa inaccessibilità e in un'opacità - cioè in qualche modo una non-relazione. Questa apertura senza svelamento definisce la povertà di mondo dell'animale rispetto alla formazione di un mondo che caratterizza l'uomo*.

infantes no saben esto, se trata de una actitud aprendida. Los infantes miran directamente a los ojos por largos periodos, se ríen de cualquiera si lo encuentran gracioso. Los infantes son uno con su cuerpo, todavía. Y gracias a esto, su cuerpo es opaco, poco claro, incomprensible para nosotros.

El telón se abre. Miramos una enorme habitación de mármol blanco. En el centro se encuentra un bebé de unos nueve meses de edad sentado en el piso. Tiene en sus manos un vaso de plástico y, dentro de él, una pequeña pelota. En un momento dado, la pelota escapa y rueda lejos. El bebé trata de detenerla antes de que escape de su rango de alcance, pero no lo consigue. Así que la sigue con su mirada. Esto lo lleva a descubrirnos, al público. El bebé nos mira fijamente. Después de un rato, se asusta y comienza a llorar. Se cierra el telón. Esta es una escena de *Br #04*, el cuarto episodio de la *Tragedia Endogonidia*, presentada en Bruselas. Nicholas Ridout reporta que en una presentación que él presenció hubo “protestas vocales de algunos espectadores [que] sugirieron [...] cuando la niña lloró [...] que ‘ella no debería estar aquí’”<sup>5</sup> (2007, 108).

Frie Leysen relata cómo una noche ella y Romeo Castellucci “discutían ardientemente [...] de ética, de la utilización de estos cuerpos ‘fuera de norma’ en una escena teatral”. Ella buscaba “evocar el peligro de estas vidas frágiles puestas en muestra”<sup>6</sup> (2003, 15). Romeo respondió en una carta: “es la etimología misma de la palabra ‘estética’ la que hace huir cualquier pretensión ética [...] No es justa, la belleza [...] No da respuestas, la estética, por esto ‘excede’ cualquier cuestión: relanzándola”<sup>7</sup> (Castellucci 2001, 306-307).

Una niña de nueve años vestida con un traje de conejo corta la garganta de otro niño de aproximadamente la misma edad. La sangra mancha su delantal blanco. Son hermanos reales, Agata y Demetrio Castellucci; sus padres son Romeo Castellucci, el director de la compañía, y Chiara Guidi, la persona a cargo del entrenamiento vocal. Están representando el segundo acto de *Genesis*, titulado “Auschwitz”. Sus otros cuatro hermanos y hermanas están también en la misma escena. Algunos son incluso más jóvenes, como Eva, de sólo tres o cuatro años de edad, a quien, de acuerdo

<sup>5</sup> “[...] vocal protests of some spectators [that] suggested [...] when the child cried [...] that ‘she shouldn’t be here’”.

<sup>6</sup> “[...] discutevamo ardentemente [...] di etica, dell’utilizzazione di questi corpi “fuori norma” su una scena teatrale [...] evocare il pericolo di queste vite fragili messe in mostra”.

<sup>7</sup> “[...] è l’etimologia stessa della parola «estetica» che fa fuggire ogni pretesa etica [...] Non è giusta, la bellezza [...] Non dà risposte, l’estetica, per questo “eccede” ogni domanda: rilanciandola”.

al libreto: “no le importa nada. Interseca la escena como una bola lanzada al azar sobre una mesa de billar sin obstáculos”<sup>8</sup> (Castellucci 2001, 342). ¿Ella entiende que la sangre es de utilería? Por supuesto, ella sabe que no está viviendo algo real, pero ¿lo entiende como parte de una representación estética o como un juego? Si lo entendiera como un juego, ¿no se trataría de un juego macabro?

Las leyes que protegen a los menores, entre ellas la *Declaración de los Derechos del Niño* de 1959 (ONU 1959) y la *Convención sobre los derechos del niño* de 1989 (ONU 2006), declaran que la integridad física, psicológica y moral de los niños debe ser garantizada. Ahora bien, juzgar hasta qué punto una escena como la que hemos descrito podría causar un daño sobre la integridad de cualquiera de los niños involucrados es realmente complicado y requeriría de un conocimiento directo de sus casos particulares. Sin embargo, aún se pueden realizar algunas conjeturas. Son niños criados en un ambiente teatral, enfrentados desde muy pequeños con el pacto ficcional, en manos de sus personas de mayor confianza: sus padres. No son inocentes en relación con la escena, muy probablemente han formado parte de la *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile*, que la SRS implementó en 1996 y 1997. De nuevo, juzgar el caso no es sólo complicado, sino evidentemente, anacrónico. Los hechos ocurrieron hace más de 17 años y no ha ocurrido nada malo. No obstante, sin duda, en aquel momento, a pesar de todos los cuidados, pudo haber sido dañino. Es imposible predecir exactamente el tipo de influencia que una experiencia como la señalada pueda tener sobre el futuro de un niño. Se trató de un juego éticamente riesgoso.

### Sobre *freaks*

David Le Breton localiza el origen de la curiosidad en el siglo XVI, en conjunción con el fortalecimiento de la vida privada en oposición a la pública y la emergencia de la investigación médica y los teatros anatómicos. El cuerpo es privado del aura de misterio con que había estado recubierto antes y, comenzando por su reducción al rango de máquina, puede ser objeto de exhibición (1990). Ahora bien, suponemos que Le Breton se refiere específicamente a la curiosidad *morbosa*, porque hay una importante diferencia entre ésta y la curiosidad de un niño: la inocencia. La perso-

---

<sup>8</sup> “[...] non si cura di niente. Interseca la scena come una palla lanciata a caso su un biliardo senza ostacoli”.

na curiosa busca para aprender. La persona morbosa busca sabiendo de antemano lo que va a encontrar. La persona morbosa busca lo obsceno. En este punto vale la pena recordar que, de acuerdo con su etimología, obsceno es aquello que está ‘fuera de escena’. Se refiere, particularmente, a las cosas que, en la tragedia griega, ocurrían fuera de la mirada de la audiencia: esencialmente, las muertes. Sin embargo, sabemos en el contexto actual que la curiosidad morbosa se dirige también a elementos relacionados con el sexo y, en general, con la intimidad. Elementos fuera del control social, de las convenciones, cosas que habitualmente no estamos autorizados a ver, porque son un refugio dentro de los rituales de borradura del cuerpo. Elementos que nos recuerdan que el cuerpo está allí, que somos cuerpo.

Un hombre inserta un catéter a través de su nariz. Detrás de él observamos las imágenes transmitidas por la cámara colocada en el extremo del catéter. Pasamos a través de mucosidades, velos sanguinolentos, cavidades misteriosas y oscuras, hasta llegar a un umbral. Éste asemeja vagamente la entrada de una vagina. Sin embargo, podemos imaginar que se debe tratar de las cuerdas vocales. La imagen cubre por completo el arco del proscenio. Así, la escena entera se convierte, repentinamente, en el interior de la boca de un hombre. Cuando éste comienza a hablar podríamos decir que atestiguamos una representación pornográfica de la fonación. Pero, además, atestiguamos también el misterio del lenguaje en que “el verbo se hace carne”. Ésta es la escena inicial de *Giulio Cesare*.

Hay una paradoja interesante acerca de la pornografía que Agamben denuncia en su libro *Profanazioni*: al mostrar el acto sexual en su aspecto anatómico, casi clínico, la pornografía en realidad borra a la persona en el cuerpo, esconde lo que es humano en la relación sexual: el acto de compartir la intimidad entre dos personas. Pero Agamben recuerda que la misma pornografía puede ser pervertida desde dentro, que su mirada autoritaria puede ser retada. En la actualidad existe un fuerte movimiento movido por este reclamo: la post-pornografía, caracterizada precisamente por romper la mirada masculina machista de la pornografía tradicional, que *objetiviza y fetichiza*. ¿Existe algo como una *post-obsceno-grafía*<sup>9</sup> en el teatro de la SRS?

<sup>9</sup> Cristina Darías propone que, si pudiéramos utilizar un término más apropiado para designar lo que efectivamente sabemos que es la pornografía, éste sería probablemente “*obsceno-grafía*”: la representación gráfica de aquello que habitualmente está fuera de la vista (2008, 105).

Apollo, en la *Oresteia*, es un hombre sin brazos y con un par de alas atadas a la espalda. Agamemnon es un hombre con síndrome de Down; Clytemnestra, Cassandra y Elektra son mujeres obesas. La intención es remarcar la inocencia, en Agamemnon; el “peso” (en este caso, literal) del universo femenino en la trilogía de Esquilo; la cualidad atemporal, estatuaria, del dios Apollo. Esta interpretación quizá simplifique demasiado, pero sugiere, aunque sea de manera burda, la dinámica escénica. Así que es posible explicar esta utilización de cuerpos atípicos desde un punto de vista estético. Sin embargo, cabe la pregunta: ¿existe en esta representación una explotación de la curiosidad morbosa? ¿Ocurre un abuso de las personas con capacidades diferentes? ¿Mantiene los clichés sobre el Otro?

Nos parece que la siguiente opinión de José A. Sánchez, puede dar luz sobre este tema:

Es el respeto de los cuerpos lo que hace posible la coincidencia de representación y cuidado. Porque se ama los cuerpos no se los reduce a modelo, sino que se los representa múltiples y diferentes, sin que una jerarquía de las especies, de los géneros y de las formas convierta a unos pocos cuerpos en representantes de otros, sin que se niegue a ningún cuerpo el derecho a la representación [...] La representación, en efecto, puede reclamar la atención del cuerpo y hacer surgir los afectos allí donde la distancia lo impediría (2016, 245).

Cuando, como en los *freak shows* o en los zoológicos humanos, una persona es expuesta, ésta es mostrada en una reducción a partir de su corporalidad atípica, de su otredad, como aquello que las personas “normales” no son. Los *freak shows*, los zoológicos humanos y la pornografía tradicional muestran al Otro desde la mirada institucionalizada y, por ello, resulta domesticada la potencialidad de despertar una apertura hacia la diferencia. Lo inefable y lo incognoscible en el otro son reducidos por la “comprensión”, no respetados en su extrañeza. En la siguiente descripción, por ejemplo, es posible observar esta falsa “comprensión”:

Ella no tiene brazos o manos, aunque el muñón de la parte superior de su brazo derecho se extiende justo hasta su pecho. Su pie izquierdo ha sido cortado, y su rostro está muy lleno de cicatrices, con su nariz rasgada

en la punta, y su labio inferior arrancado [...] El dedo pulgar de su pie derecho ha sido cortado, y su torso está cubierto de cicatrices [...] Sin embargo, es considerada una de las figuras femeninas más hermosas en el mundo. Cuando el poeta romántico Heinrich Heine la vio la llamó 'Notre-Dame de la Beauté' ['Nuestra Señora de la Belleza']. Se refería a la Venus de Milo<sup>10</sup> (Davis 2005, 167).

El punto interesante a notar aquí es que, para arribar al goce estético de la imagen de Venus, el observador debe obviar las faltas, debe llenar los huecos e imaginar el cuerpo "entero", lo que impone sobre la imagen una preconcepción sobre el cuerpo y la belleza. Pero en el teatro de la SRS no hay un tratamiento condescendiente del cuerpo deforme o con capacidades diferentes. Por el contrario, es mostrado tal como es, "sin maquillaje".

En el segundo acto de *Giulio Cesare*, los personajes de Cassius y Brutus son representados por dos mujeres anoréxicas. Representan a los dos únicos sobrevivientes en un mundo descarnado —literalmente—, 'cuya carne ha sido removida'. Cerca del final, cuando Cassius muere, descende sobre su cuerpo un cartel negro que dice: "*Ceci n'est pas un acteur*" ('Éste no es un actor'). Esta referencia a la famosa pintura de Magritte pretende dismantelar la dialéctica entre representación y presencia, para explorar los vínculos entre éstas, en sus paradojas. Pero, la mujer anoréxica que representa a Cassius, ¿no es una actriz? ¿No ha estado representando el rol de Cassius? Si no es una actriz, entonces, ¿qué es? Como señala José A. Sánchez:

La ambivalencia observada respecto a la 'representación mimética' se acentúa cuando el cuerpo subjetivo del actor resiste cualquier tentativa de transparencia de la representación: el actor no puede ser borrado para ser personaje, su presencia no puede ser eliminada en beneficio de la representación" (2016, 59-60).

Como la pipa de Magritte se mantiene oscilando en el aire entre ser y no ser una pipa, en un estado semiótico inestable, en este caso, el Cassius

---

<sup>10</sup> "She has no arms or hands, although the stump of her upper right arm extends just to her breast. Her left foot has been severed, and her face is badly scarred, with her nose torn at the tip, and her lower lip gouged out. [...] The big toe of her right foot has been cut off, and her torso is covered with scars. [...] Yet she is considered one of the most beautiful female figures in the world. When the romantic poet Heinrich Heine saw her he called her 'Notre-Dame de la Beauté'. He was referring to the Venus de Milo".

de la srs es una representación, pero, sobre todo, es un cuerpo, con una cualidad objetual indiscutible, con una “presencia escénica” no construida y, por lo mismo, magnificada.

José A. Sánchez argumenta que el cuerpo podría parecer un elemento extraño en la representación, ya que remitiría al núcleo duro de lo real, a lo “irrepresentable”. Sin embargo, señala que, como Rancière propone, existiría una vía en la que “la separación” que la representación impone, entre lo real y la ficción, entre un aquí-presente y un allá-aludido, “no se concibe como abismo, sino como distancia, y recupera los valores positivos de la ficción, incluso de la representación” (2016, 37). El trabajo de la srs con el cuerpo humano se encontraría en este camino. En estos cuerpos que hasta el momento se han comentado, existe una reificación de ideas, una concreción en símbolo y, por ello, son removidos de la comercialización que los reduce a su diferencia por ser inadecuados para la vida (laboral) “normal”, y así son elevados hacia lo extraordinario. Como el *qualunque* (‘cualquiera’) en *La comunità che viene* de Giorgio Agamben, ya no son diferentes, sino ejemplares, paradigmáticos. Este concepto explora la manera en que Agamben propone que el ser humano puede ser reconocido en una comunidad que ya no puede ser organizada en grupos. La “comunidad que viene” es una en la que el ser humano es despojado, tanto de su individualidad, como de su pertenencia a una identidad grupal. Esto puede resultar, por supuesto, peligroso; pero también abre la posibilidad para desplegar otro tipo de relación: una en la que cada ser puede ser aceptado tal como es, en su “irreparabilidad”, “en el espacio vacío donde se realiza su vida incalificable e indispensable”<sup>11</sup> (Agamben 1990, 8), y reconocido como importante y “entero”, independientemente de sus particularidades, sin dejar de ser aún uno entre el resto.

Esta elevación del cuerpo hacia la vida extra cotidiana se acerca a lo que Antonin Artaud proponía como *corps glorieux*, ese *corps-sans-organes* “liberado de todos sus automatismos y restaurado en su verdadera libertad”<sup>12</sup> (1947, 13). Ahora bien, aun cuando Artaud solicita colocar al ser humano, “una vez más, aunque la última, sobre mesa de autopsia para rehacer su anatomía”<sup>13</sup> (*Ibidem*), el hecho es que no existe nada realmente distinto entre el cuerpo “normal” y el cuerpo glorioso, éste no cambia;

<sup>11</sup> “[...] nello spazio vuoto in cui si svolge la sua vita inqualificabile e indimenticabile”.

<sup>12</sup> “[...] délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté”.

<sup>13</sup> “[...] une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie”.

sin embargo, “es como si sobre él fuera ahora suspendido algo como una aureola, una gloria”<sup>14</sup> (Agamben 2001, 75). Aquí el cuerpo ya no es un organismo, una “máquina deseante”, sino que es libre en la deferencia a su misterio, a sus núcleos fuera-del-*logos*. En palabras de Castellucci:

[El cuerpo] retorna al lugar aurático [...] el silencio y la simplicidad de espíritu son la *vía breve* del cuerpo victorioso. En un cierto sentido, es la humildad lo que hace vencer al cuerpo, su *kénosis*. Cuerpo como *soma*, pobre-de-mundo; cuerpo que busca lo animal, su ser fuera original que permite su entrada en exacta potencia<sup>15</sup> (1997, 22).

Permanece, sin embargo, una caracterización de “maldad” o “falta” atingente a la diferencia. El brazo que Caín usa para matar a su hermano Abel, en el tercer acto de *Genesi*, está deforme, demasiado pequeño, incompleto. Eva ha nacido ya vieja, con el cuerpo envejecido y sin un pecho. El brazo de Caín representa un residuo de inocencia jamás corrupto, lo que justifica que el asesinato de Abel no es un acto de maldad, sino de perturbación. La condición de Eva es opuesta a la de Adán, un contorcionista que jamás llega a adquirir una forma humana reconocible. En esta oposición, la raza humana es representada en su fracaso por obtener una conformación “sana”; es siempre menos que humana o, justo en el siguiente instante, ya a las puertas de la muerte, con un cuerpo que apenas responde a sus demandas. En los montajes de la SRS hay un extremo cuidado y un desarrollo detallado que busca estimular la experiencia que ha sido descrita. Sin embargo, no todo está en sus manos. Independientemente de sus intenciones, como indica Bree Hadley, “el territorio que todavía necesita ser abordado en este [...] campo de práctica es la ética de la recepción, y el riesgo de reconocimientos (erróneos) que reduce la potencia política del *freak*”<sup>16</sup> (2008, párrafos 10-11). Existe también una oscilación, siempre en el filo de la navaja, entre lo morboso y la curiosidad infantil, en un juego ético arriesgado.

<sup>14</sup> “È come se su di esse fosse ora sospesa qualcosa come un'aureola, una gloria”.

<sup>15</sup> “[...] ritorna nel luogo aurale [...] il silenzio e la semplicità di spirito sono la *vía breve* del corpo vittorioso. In un certo senso è l'umiltà che fa vincere il corpo, la sua *kénosis*. Corpo come *soma*, povero-di-mondo; corpo che cerca l'animale, il suo originale *esser fuori* che gli consente l'entrata in esatta potenza”.

<sup>16</sup> “[...] the territory that still needs to be addressed in this [...] field of practice is the ethics of reception, and the risk of *spectatorial* (mis)recognitions that reduce the political potency of the *freak*”. La cursiva es mia.

Este juego, que comenzó con la primera representación de aquel “*Merdre!*” de Alfred Jarry en 1896, no se trataría de un desprecio hacia lo ético, sino, quizá, precisamente lo contrario. Hablamos antes sobre una cierta paradoja en el hecho de que la SRS es reconocida como iconoclasta cuando, al mismo tiempo, centra su estética en la producción de poderosas imágenes perturbadoras. Iconoclasta no es, sin embargo, alguien que simplemente destruye imágenes, sino, como propone Claudia Castellucci, alguien que crea “signos [...] que se extienden sobre, sin anular”<sup>17</sup> esas imágenes (2001, 289). En la SRS, y también en las creaciones de muchos artistas que provocan “escándalo” a través de la utilización del cuerpo, este balanceo en el filo de lo ético constituye el único acto ético posible en un mundo que corre hacia lo que Agamben llama “*vita nuda*” (1995); el estado en el que el ser humano es despojado precisamente de su humanidad, reducido al puro cuerpo, a la máquina corporal y, por este medio, puede ser objeto de cualquier vejación: el *homo sacer* (expresión latina utilizada tanto para ‘el hombre sagrado’ como para ‘el hombre maldito’), quien, en la antigüedad romana, podía ser asesinado sin ninguna condición, pero jamás sacrificado en un ritual. Esta posibilidad es garantizada por esa separación entre el ser humano y su cuerpo, que se vuelve transparente por medio de los rituales sociales de borradura. Por todo esto, devolver su visibilidad al cuerpo y permitir a su núcleo misterioso aparecer, es un acto con consecuencias éticas (y políticas), indispensable y urgente. Como argumenta Sánchez:

a la pregunta “¿En qué condiciones un ejercicio de representación con implicación afectiva y con voluntad política es éticamente asumible” se podría responder también: poniendo el cuerpo [...] asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (2016, 118).

### Sobre fluidos

Un hombre vestido de traje está a punto de salir de una casa. Su viejo padre, vestido con bata, está mirando el televisor en la sala de estar. Todo es blanco, inmaculado: la alfombra en la sala, los sillones, la mesa, la cama del viejo. En el fondo, apenas visible, una reproducción gigante del rostro de Cristo en la pintura *Salvator Mundi* (1465-1475) de Antonello de Mes-

<sup>17</sup> “[...] segni [...] i quali vi si distendono sopra, senza annullarle”.

sina atestigua la escena. El hijo está justo colocándose el saco cuando el viejo, de pronto, defeca. Lloro avergonzado. El hijo, más sorprendido que molesto, lo ayuda a limpiarse. A partir de ese momento, el orden normal del mundo se descompone casi hasta el absurdo. La sala teatral entera se llena de olor a excremento. El viejo avanza, pocos pasos cada vez, como en un minúsculo *Via Crucis* de la sala de estar a su cama, dejando de vez en cuando un montoncito de diarrea, como si todo su interior se hubiera licuado en diarrea y se estuviera vaciando. No deja de llorar. El hijo oscila entre la desesperación, la risa nerviosa, la incredulidad y el horror. Cuando el viejo alcanza su cama, toma un bidón de plástico del costado de la cama y lo vacía. Es más diarrea. El hijo avanza al fondo del escenario y apoya su frente en la imagen del Cristo. Su cabeza está colocada justo a la altura de la boca. Parece que estuviera escuchando a la imagen, pero en cambio, lo que escuchamos son los susurros del hijo que repite: “*Gesù, Gesù, Gesù*”, ‘Jesús’. Todos los muebles son extraídos, a excepción de la cama del viejo. Permanece sólo al piso blanco, como un gran lienzo. Las manchas marrones cruzan el centro del “lienzo”, parecen delinear un cuerpo, de la cabeza a los pies. Frente al rostro gigante del Cristo, aparece una especie de “santo sudario”. Ésta es la primera media hora de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. ¿Existe aquí una explotación morbosa de la representación del excremento?

Artaud comienza la tercera parte de su famosa transmisión radiofónica *Pour en finir avec le jugement de dieu* con una afirmación muy poderosa y escandalosa: “Allí donde huele a mierda / huele a ser”<sup>18</sup> (1947, 4). Una vez que se ha superado la primera impresión, la idea adquiere un sentido innegable. El excremento es algo que está, al mismo tiempo, dentro y fuera del cuerpo, pertenece al cuerpo y es uno de sus desechos, es algo absolutamente personal, pero con una cualidad impersonal. El excremento es también como un testigo del interior del ser humano, en su trayectoria entre la boca y el ano, atestigua las maravillas del cuerpo que es capaz de provocar tal metamorfosis.

Pero para Artaud, la mierda es, principalmente, una materia negativa. Cuando dice “ser”, habla sólo de existir, como un “muerto viviente”, “allí donde sólo cabe expresar / el bazo, / la lengua, / el ano / o la glándula”<sup>19</sup> (6). Como las “máquinas deseantes”, en la interpretación de Deleuze y Guattari, “una máquina-órgano está conectada con una máquina-fuente: una

<sup>18</sup> “*Là ou ça sent la merde / ça sent l'être*”.

<sup>19</sup> “*Là où il n'y a qu'à presser / le rat, / la langue, / l'anus / ou le gland*”.

emite un fluido que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada en ella”<sup>20</sup> (Deleuze 1972, 7). Como en la “*vita nuda*” de Agamben: el cuerpo entendido en su pura corporalidad.

Sin embargo, la escenificación del excremento en el montaje de la SRS lleva la comprensión del público del excremento como en el cuerpo-máquina al cuerpo glorioso, paradójicamente, a través de un *crescendo* en la falsedad, en la exageración. Castellucci dice, refiriéndose a la sangre, que debe ser

rigurosa y evidentemente falsa [...] La sangre falsa aviva el recuerdo de la auténtica. Si en escena hay sangre falsa quiere decir que es la mía —yo, espectador; si hay sangre del actor, es la sangre de este actor [...] Sólo la sangre falsa hace aparecer la violencia trágica, que es artificial, nunca auténtica” (2006, 67).

Evidentemente, la sangre no es el excremento, pero la comparación no está fuera de lugar. La sangre es también un fluido corporal y cuando sale del cuerpo, rompe sus límites. En la escena comentada, la monstruosa multiplicación del excremento, más que apuntar al cuerpo como máquina deseante, lo muestra en esa apertura al mundo “infantil” que pertenece a la “experiencia trascendental”. Aquí, como apunta Sánchez: “el exceso no es indicio de soberbia, sino de una implicación desmesurada, traducción de una corporalidad que se reconoce a sí misma en sus límites físicos, pero que no acepta límites morales” (2016, 178). Como en el *cuerpo grotesco* de Bakhtin, “los límites entre el cuerpo y el mundo son borrados, llevando a la fusión de uno con el otro y con los objetos circundantes”<sup>21</sup> (1984, 310). No se trata de una conexión entre diferentes máquinas, sino algo como la aparición de un cuerpo gigante “resbaladizo, opaco y extendido [...] amorfo indiferenciado”<sup>22</sup> (Deleuze 1972, 15), el cuerpo sin órganos.

Un hombre autista, casi como un niño, toma pedazos de su propio excremento de una bacinica y escribe con ellos en la pared del fondo: “SO”, con letras mayúsculas. Es Hamlet-Horacio del *Amleto* de la SRS. Este Hamlet no puede hablar y todo lo que hace es escribir en la pared; escribe

<sup>20</sup> “*Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l’une émet un flux, que l’autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là*”.

<sup>21</sup> “[...] *the limits between the body and the world are erased, leading to the fusion of the one with the other and with surrounding objects*”.

<sup>22</sup> “[...] *glissante, opaque et tendue [...] amorphe indifférencié*”.

y borra y transforma lo que ha escrito, moldeando su discurso como a un material maleable. Es como un extraño emborronamiento “primordial”, casi orgánico, donde todas las frases que han aparecido y las potenciales coexisten simultáneamente —la memoria de la escena y su apertura—. Al final de la puesta en escena, Hamlet coloca justo delante de ese emborronamiento esa partícula extraordinariamente polisémica: “so”. Con este gesto termina dislocando toda lógica temporal: “so” es la primera palabra, la que presenta al resto; pero es también la última, la que cuestiona, la que enfatiza. Enseguida, Hamlet avanza unos cuantos pasos hacia adelante y mancha su cara con excremento.

El excremento, en la lógica grotesca, recuerda sobre el nacimiento y la muerte. El acto de defecar es en cierto sentido como un parto, no sólo por sus similitudes (algo que es “producido” por el cuerpo es expulsado por uno de sus huecos), sino también en relación a la cualidad de las heces como algo que el cuerpo retorna a la naturaleza, con la habilidad de estimular la vida a través de sus propiedades nutricionales como fertilizante. Pero es también como una muerte: el excremento nos recuerda que somos finitos, corruptibles y frágiles. Cada zurullo es como una cotidiana versión miniaturizada de nuestro propio cuerpo. En cualquier caso, como apropiadamente argumenta Leo Bersani, “por supuesto el nacimiento nos condena a morir *en algún momento* y la fantasía de la identificación del nacimiento con la muerte implica una indiferencia en relación al tiempo *entre ambos*”<sup>23</sup> (2004, 100).

Varlam Chalamov, sobreviviente del gulag, cuenta en su relato “Noches atenienses” cómo las autoridades del campo controlaban incluso las más íntimas e instintivas actividades corporales, como el hambre y la sed, el deseo sexual y el sueño. Sin embargo, señala,

un prisionero con la astucia de un animal enjaulado usará la defecación para conseguir un descanso en la triste procesión sin fin hacia la mina de oro —el único truco bajo su manga en su batalla contra el poder del gobierno [...] con todo el instinto de su trasero, se levanta contra estos poderes más fuertes<sup>24</sup> (156).

<sup>23</sup> “[...] of course birth dooms us to death in time and the fantasy identification of birth with death implies an indifference to the time between the two”. Cursivas en el original.

<sup>24</sup> “[...] an inmate with the cunning of a caged animal will use defecation to catch a breather from the unending gloomy procession through the gold mine—the only trick up his sleeve in his battle against the government’s power [...] with all the instinct of his bottom, stands up to these mightiest powers”.

Aquí el excremento parece ser la última posesión del ser humano cuando ha sido despojado de todos esos elementos que usualmente le dan forma. Cuando no hay más voz, como en el Hamlet de la SRS o en los detenidos del gulag o de Auschwitz, y prácticamente ningún control sobre el cuerpo entero, aún queda el excremento. Y con él es posible todavía expresarse, crear. Más que un problema ético —de explotación de la curiosidad morbosa, por ejemplo—, en la utilización del excremento en las puestas en escena de la SRS, se dibuja una respuesta ética frente a un contexto que se percibe agresivo contra la dignidad humana.

Un niño defeca en una bacínica y con trozos de su excremento escribe con grandes letras mayúsculas en un telón transparente al fondo de la escena: “I SLEEP” (‘YO DUERMO’). Es uno de los seis pequeños espectros (*larve*, en el libreto italiano original) que pueblan el “Auschwitz” de *Genesis*. La frase aparece al revés, porque escribe mirando de frente al público. Escribe en un tercer espacio, fuera de la escena (espacio de la ficción) y del espacio espectadorial (espacio de la realidad), mirando de frente a ambas áreas. Con este gesto, atrapa tanto a los espectros que pueblan ese Auschwitz particular, como a los espectros silenciosos e invisibles (el público) que atestiguan todo en el claroscuro “más allá del espejo”, en un país de las maravillas, un país de los sueños. Como si el hecho de que las creaciones humanas hayan llevado directamente a Auschwitz fuera algo tan siniestro que sólo pudiera ser comprendido a través de las metamorfosis del *trabajo del sueño* freudiano.

*Pour en finir avec le jugement de dieu* termina con unas palabras enigmáticas que quizá pueden iluminar esta escena. Después de liberar al ser humano por medio del cuerpo sin órganos, “entonces le reenseñarás a danzar al revés como en el delirio de las salas de baile y este revés será su verdadero lugar”<sup>25</sup> (Artaud 1947, 13). ¿Este mundo al revés es el de Alicia? Si el mundo “real” es el expuesto por Agamben en *Homo Sacer*, donde el ser humano es reducido a su vida desnuda y, así, la política puede ser ejercida en un permanente estado de emergencia, fuera de la ley; entonces, vale la pena explorar este mundo al revés a través del espejo: tal vez, como todo lo anterior ha sugerido, en la brecha entre el humano y el animal; en la infancia no-lingüística; en la no-subjetiva “experiencia trascendental” fuera-del-logos; en el cuerpo glorioso sin órganos; en el *qualunque* que toma su valor de su simple ser-así, fuera de la “comprensión” condescen-

<sup>25</sup> “Alors vous lui réapprendrez à danser à l’envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit”.

diente. ¿A dónde puede llevarnos todo esto? Con suerte, a una comunidad que acepte que el valor del ser humano no puede depender de su pertenencia a cierto grupo.

En relación con esto, no es casualidad que algunas de las primeras manifestaciones políticas en Occidente del segundo decenio de este siglo —los *indignados* en España, el movimiento *Occupy Wall Street* o *#Yo-soy132* en México—, no pedían cambios políticos específicos, sino que clamaban por algo más fundamental, pero no sencillo: clamaban por ser visibles, por ser considerados sólo como seres humanos, sólo en su ser-así.

Pues bien, devolver la visibilidad al cuerpo, darle esa dignidad “aurática” en su irreparabilidad, mirarlo a través de ese espejo, son las búsquedas de la SRS. Hacer teatro auténticamente “de cuerpo presente”.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- . 2002. *Laperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2001. *Infanzia e storia*. 2 ed. Torino: Einaudi.
- . 1995. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- . 1990. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi.
- Artaud, Antonin. 1947. *Pour en finir avec le jugement de dieu* [en línea]. Transcripción de la emisión radiofónica por Stephane Chabrieres. Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: <http://archives.skafka.net/alice69/doc/Artaud%20Antonin%20-%20Pour%20en%20finir%20avec%20le%20jugement%20de%20dieu.pdf>.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bersani, Leo. 2004. “Artaud: Defecation and Birth”, en *Antonin Artaud: a Critical Reader*, ed. Edward Scheer. London: Routledge, pp. 96-106.
- Castellucci, Romeo. 2006. “Abecedario”. Trad. Guillem-Jordi Graells. *DDT* 7: 64-67.
- . 1997. “L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro”, en *Teatro*, Alain Badiou, et al. Napoli: Cronopio, pp. 19-30.
- . 1992. “Gilgamesh. Appunti attorno alla rappresentazione”, en *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Romeo Castellucci, et al. Milano: Casa del Bello Estremo / Ubulibri, pp. 134-144.
- Castellucci, Romeo, Chiara Guidi y Claudia Castellucci. 2001. *Epopoea della polvere: Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*. Milano: Ubulibri.

- Chalamov, Varlam. 2001. "Athenian Nights". *Autodafe* 2: 153-164.
- Darias Rodríguez, Cristina. 2008. "Se puede pervertir más y mejor la pornografía", en *Encarna(c)iones: Teoría(s) de los cuerpos*, eds. Meri Torras y Noemí Acedo. Barcelona: UOC, pp. 103-111.
- Davis, Lennard J. 2005. "Visualizing the Disabled Body: The Classical Nude and the Fragmented Torso", en *The Body. A Reader*, eds. Mariam Fraser y Monica Greco. London: Routledge, pp. 167-181.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit.
- Hadley, Bree. 2008. "Mobilising the Monster: Modern Disabled Performers' Manipulation of the Freakshow". *M/C Journal* [en línea] 11.3 (julio). Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/47>.
- Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Leysen, Frie. 2003. "Ho una gran confusion in testa. Quindi tutto bene!", en *Epitaph*, eds. Romeo Castellucci y Societas Raffaello Sanzio. Milano: Ubulibri, pp. 14-15.
- ONU. 2006. *Convención sobre los derechos del niño* [en línea]. Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: <http://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>.
- \_\_\_\_\_. 1959. *Declaración de los Derechos del Niño* [en línea]. Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: [http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/1386\(XIV\)](http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/1386(XIV)).
- Ridout, Nicholas. 2007. "Out in the Open", en *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Claudia Castellucci, et al. London: Routledge, pp. 103-111.
- Sánchez, José Antonio. 2016. *Ética y representación*. México: Paso de Gato.
- Obras de teatro**
- Castellucci, Romeo. 2010. *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Societas Raffaello Sanzio. Teatre Lliure, Barcelona, España.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Inferno* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- \_\_\_\_\_. 2002-2004. *Tragedia Endogonidia* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Genesis: From the Museum of Sleep* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Giulio Cesare* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Oresteia (una commedia organica?)* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Amleto. La veemente exteriorità della morte di un mollusco* [video]. Societas Raffaello Sanzio.

Fecha de recepción del artículo: 13 de febrero de 2017.

Fecha de recepción de la versión revisada: 26 de abril de 2017.