



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

# **CUERPOS RETÓRICOS**

## **UNA APROXIMACIÓN A LA PERVERSA FIGURABILIDAD DEL CUERPO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA**

Tesis doctoral de MARTINA INÉS TOSTICARELLI

Directores: Dr. Víctor Molina (IT) - Dra. Carmina Salvatierra Capdevila (UB)

Tutor: Dr. Francesc Foguet (UAB)

Universidad Autónoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Catalana

Doctorado en Artes Escénicas

2015 / 2016



*" Le théâtre commence là où commence la rhétorique, peut-être.  
La rhétorique accepte et révèle la corruption du théâtre;  
elle porte sur le théâtre un regard impie, scabreux;  
elle exalte le vrai visage qui est, précisément, celui de la fiction,  
de la corruption".*

*Romeo Castellucci*



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente a mis directores de tesis, al profesor Víctor Molina por sus certeras apreciaciones sobre el texto y su contenido, por sus interesantes aportaciones bibliográficas y su guía incondicional durante mis sucesivos años de búsquedas conceptuales, y a la profesora Carmina Salvatierra por sus valiosas reflexiones y consejos, su inconmensurable ayuda en la organización de mis ideas, su interés por el tema y sus inyecciones de confianza sin las cuales no hubiera sido posible llevar este trabajo a término. También agradezco a mi tutor por la UAB, profesor Francesc Foguet, por su disposición y oportunas recomendaciones. Asimismo a los miembros del tribunal de mi trabajo final para la carrera de Historia del Arte en la UB cuyo tema avanzaba los lineamientos teóricos de esta tesis, los profesores Magda Polo, Enric Ciurans y Juan José Caballero, por sus críticas constructivas y el interés demostrado hacia la hipótesis y sus posibles derivaciones conceptuales.

Este trabajo resultaría incompleto sin el material de los archivos audiovisuales del Festival de Avignon, la Maison Jean Vilar y el ISTS de Avignon, del Festival Grec, el Teatre Lliure y la valiosa ayuda de Alícia Gorina, del Mercat de les Flors y el Institut del Teatre, a través de sus bibliotecarios e investigadores.

Agradezco también a mis compañeros de doctorado, algunos de ellos profesores universitarios e investigadores de gran valía, por las amenas discusiones sobre obras, creadores y experiencias innovadoras en el teatro contemporáneo.

Finalmente agradezco a mi familia, mi pareja y mis hijos por su soporte incondicional y su paciencia, especialmente durante la última etapa de recorrido de esta tesis.



## **SUMARIO**





## INTRODUCCIÓN

Presentación	15
Interés personal	20
Hipótesis	21
Objetivos y metodología	22
Fuentes	23

## 1. REPENSAR LA RETÓRICA

<b>1.1.</b>	<b>De las <i>figuras retóricas</i></b>	<b>26</b>
1.1.1.	El concepto de <i>retórica</i> en la Antigüedad	29
1.1.2.	Los siglos XVII y XVIII, instauración y pérdida de un modelo	32
<b>1.2.</b>	<b>De la retórica del cuerpo como <i>figura</i></b>	<b>39</b>
1.2.1.	El siglo XIX, crisis del lenguaje y retorno de la retórica al cuerpo	41
1.2.2.	El siglo XX, nuevas vías en el trabajo corporal	42
1.2.3.	El panorama de finales de siglo	56

## 2. CUERPOS RETÓRICOS

<b>2.1.</b>	<b>Categorías o estados de transitoriedad</b>	<b>63</b>
2.1.1.	El cuerpo excepcional <i>Orestea, Giulio Cesare y Genesi</i> de la Societas Raffaello Sanzio	65
2.1.2.	El cuerpo trastornado <i>Out of Context, for Pina</i> de A. Platel <i>Bad Boy Nietzsche</i> de R. Foreman <i>Metamorphosis</i> de la Compañía Vestunport	93
2.1.3.	El cuerpo deseante <i>Medeamaterial</i> de Vassiliev <i>El gran macabro</i> de la Fura dels Baus	119
2.1.4.	El cuerpo sacrificial <i>La casa de la fuerza</i> de A. Liddell <i>Je suis sang</i> de J. Fabre <i>Sul concetto di volto...</i> de R. Castellucci	133
2.1.5.	El cuerpo espejado <i>Sin título IV</i> de La Ribot <i>Hamlet</i> del Wooster Group <i>Andersen project</i> de R. Lepage	159
2.1.6.	El cuerpo suspendido <i>Les sept branches...</i> de R. Lepage <i>To be sung</i> de J. Turrell y P. Dusapin <i>Tragedia Endogonia, Le voile noir du Pasteur, Four seasons restaurant y Le sacre du printemps</i> de la Societas Raffaello Sanzio	185

<b>2.2.</b>	<b>Conceptos transversales</b>	<b>217</b>
2.2.1.	El cuerpo retórico es <i>figura</i>	219
2.2.2.	El cuerpo retórico es <i>engañoso</i>	221
2.2.3.	El cuerpo retórico es un sistema de intensidades	223
2.2.4.	El cuerpo retórico remite al <i>cuerpo sin órganos</i> de Artaud	225
2.2.5.	El cuerpo retórico se define por lo que <i>no</i> es	227
2.2.6.	El cuerpo retórico, desterritorializado y reversible	230
2.2.7.	El cuerpo retórico, entre abyecto y sublime	233
<b>3.</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>237</b>
	<b>VALORACIÓN PERSONAL</b>	<b>243</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>247</b>

<b>ANEXOS</b>	285
“Giulio Cesare de Romeo Castellucci, ou le corps rhétorique” de Richard Robert. Artículo revista <i>Esprit</i> .	287
<i>Giulio Cesare</i> de la Societas Raffaello Sanzio. Dossier de prensa Odeon Théâtre de l’Europe, París (extracto)	293
<i>Sul concetto di volto nel figlio di Dio</i> . Carta abierta de Romeo Castellucci	299

## **INTRODUCCIÓN**



## PRESENTACIÓN

En 2001, con motivo del estreno de la obra *Giulio Cesare* de la Societas Raffaello Sanzio en el teatro Odeón de París, aparece en la revista francesa *Esprit* un artículo de Richard Robert titulado “Giulio Cesare de Romeo Castellucci, ou le corps rhétorique”.<sup>1</sup> Esta es probablemente la primera vez que aparece el concepto de “cuerpo retórico” dentro del contexto de la crítica teatral.

En su artículo, Richard Robert hace alusión a la intensidad de la presencia de los cuerpos convocados en escena, cuerpos mutilados o excesivos que se imponen a través de la fuerza de una imagen fuera de lo convencional. Entre ellos, un Julio César cadavérico, inmóvil y prácticamente mudo en torno al cual giran todas las confabulaciones, un Cicerón extremadamente obeso y un Marco Antonio traqueotomizado que, introduciendo una pequeña cámara en su garganta, muestra unas lesiones que evocan a su vez las que enmudecen a César. Según Robert, “là où Shakespeare centrait son drame sur la trahison des républicains, Castellucci introduit ce qui s’avère le thème central de sa pièce: la puissance de la rhétorique” / “mientras que Shakespeare centra su drama en la traición de los republicanos, Castellucci introduce aquello que evidencia el tema central de su obra: la potencia de la retórica”.<sup>2</sup>

Pero, ¿qué implica esta introducción?

---

<sup>1</sup> Richard Robert es profesor de Historia de las Ideas en la universidad Paris-IV Sorbonne, director de la revista *Cadres* de la CFDT, director de *ParisTech Review* y autor de una docena de obras, la mayor parte de ellas aparecidas en PUF. Es colaborador regular de la revista *Esprit* y publica artículos y análisis en la prensa francesa e internacional.: *La Tribune*, *Le Figaro*, *L'Express*, *Slate*, *Le Temps* (Genève), *The Moscow Times*, *Euractiv* (Bruxelles), *The Saint-Petersburg Times*, *Otetchestvenye Zapiski* (Moscou), *Sankei Shimbun* (Tokyo), *Eurointelligence* (Frankfurt).

<sup>2</sup> ROBERT, Richard. “Giulio Cesare, de Romeo Castellucci, ou le corps rhétorique”. En *Esprit*. Lyon: 2001, p.193. (Este artículo se puede consultar en el anexo de esta tesis, p. 287).

Nota: Las traducciones de los textos no publicados en castellano son de la doctoranda.



Frente a los gestos, las posturas y las formas institucionalizadas, aquellas que se ajustan a los cánones de belleza, salud y economía propios de una geografía y una época; frente a la corporeidad objetiva generadora de miradas cosificadas y a la estandarización de unos modelos concretos de estabilidad y comportamiento, los creadores contemporáneos apuestan por la disidencia –o *diferencia*– como una forma de denuncia y resistencia al cuerpo socialmente manipulado. Esta praxis creativa encuentra sustento filosófico en las reflexiones de una serie de teóricos que abordan el tema del cuerpo en la postmodernidad, relacionándolo principalmente con el lenguaje y las imágenes, así como con una búsqueda engendrada por una falta perpetua. El cuerpo deja de ser dominio de la biología para erigirse como la manifestación tangible de un sentido cifrado por la carne, el deseo y las carencias, que a su vez se sustentan en una estética desgarrada y prototípica.

Michel Foucault se refiere al cuerpo como un volumen en perpetuo derrumbamiento, una superficie de inscripción en la que habita lo distinto, un diferir que destruye permanentemente la unidad. Georges Bataille lo define como el mensajero de una ruina, el signo de una ausencia, y Julia Kristeva habla de la putrefacción del cuerpo, de la repugnancia de la abyección. En el escenario de la postmodernidad el cuerpo busca su opción de libertad a través de una expresión sin censuras, presentándose como un objeto de deseo que posee, sin embargo, una espiritualidad inmanente: “Donde hay un cuerpo que no habla se oculta un corazón que no siente”, declara poéticamente Bataille.<sup>3</sup>

Por otro lado, tomando como punto de partida el estudio de la percepción, Maurice Merleau-Ponty insiste en la importancia del cuerpo vivido, esa corporalidad que se experimenta de primera mano y que es un ingrediente imprescindible para relacionarse con el mundo. El cuerpo-*soma* pontiano goza de los placeres y se resiente en la enfermedad pero no como una simple cosa sino como un ser viviente orientado hacia el entorno que lo acoge.

Gilles Deleuze y Jacques Derrida reconocen que el cuerpo se encuentra atravesado por lo múltiple, lo heterogéneo, lo cambiante, lo que está siempre aplazado o desplazado y se presenta como algo diferente de sí. Para ellos el cuerpo es un producto del exterior, la huella de otros cuerpos pero,

---

<sup>3</sup> BATAILLE, G. “El erotismo sagrado según George Bataille”. En *Filosofía Contemporánea*, Blog Universitario de análisis, 26 de enero de 2011. <http://textosfil.blogspot.com.es/2011/01/el-erotismo-sagrado-segun-george.html>

fundamentalmente, un Todo en el que confluyen distintas potencias singulares que suponen la diferencia en lo inmanente. El cuerpo ya no tiene un centro ni obedece a una ley soberana, es un cuerpo sin organización y sin verdad definido por los cambios de intensidad de las potencias que lo componen y lo afectan, es el *cuerpo sin órganos* de Artaud.

Georges Didi-Huberman, por su parte, se ocupa de desdibujar el cuerpo relacionándolo directamente con los síntomas y los fantasmas de la percepción, explorando sus imágenes a partir de las nociones de metamorfosis y movimiento, estudiando sus transformaciones como apariciones incomprensibles a primera vista. Se trata de abrir el concepto de representación del cuerpo para poder “tocar lo real” en aquello que ni es la realidad ni está relacionado con la mimesis. Para Didi-Huberman lo real tiene que ver con Lacan, con el *punctum* barthesiano, con el “extrañamiento” de Shklovsky. Lo real es aquello que se resiste al cerramiento de la simbolización; por eso el cuerpo lacaniano aparece siempre incompleto, dividido, castrado, como escenario de la crisis de identidad de un sujeto que constituye una multiplicidad.<sup>4</sup>

Pensar el cuerpo en la contemporaneidad es sumergirnos en un territorio densificado por el influjo de la vulnerabilidad y de lo abyecto: *abyección* como estado de crisis –y *krisis*–, degradación o disgusto, y como vía de denuncia del desbordamiento de los límites a los que se ha llegado con el cuerpo como objeto. A su vez es desvelar los estereotipos, los miedos y las fantasías que nos permiten experimentarlo como sufrimiento o como éxtasis, indistintamente.

Transitar estos estados liminales, esta complejidad implícita de la corporalidad, es el objetivo perseguido por numerosos creadores teatrales a partir de puntos de vista muy diversos. Para alcanzarlo, muchos de ellos apelan a una serie de estrategias relacionadas directamente con el modo de exhibición del cuerpo en escena, rehabilitando la retórica como una voluntad expresa de contaminación del discurso y, paralelamente, como sostiene Nietzsche, de rehabilitación del concepto de *doxa*, que encarna la vertiente retórica del problema de la apariencia: Para Nietzsche el lenguaje es esencialmente retórica en la medida que traspone o transfiere una excitación o impulso cuya fuerza se revaloriza por encima de la comunicación de unas ideas concretas. Lo verdaderamente

---

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, A. “Ante el tiempo, con Didi-Huberman”. En *Academia*. Edu, octubre 2007. [http://www.academia.edu/2098064/Ante\\_el\\_tiempo\\_con\\_Georges\\_Didi-Huberman](http://www.academia.edu/2098064/Ante_el_tiempo_con_Georges_Didi-Huberman)

importante deja de ser el significado –el *qué*– y pasa a centrarse en el *cómo* –cómo aparece, cómo se muestra cada elemento significativo y cómo se gestiona su desarrollo en escena–.

Los cuerpos que aparecen en esta tesis no son instrumentales, no se encuentran al servicio de la construcción de un personaje que tiene como base un texto dramático sino, más bien al contrario, los personajes son creados a partir de un exceso o perversión de la corporeidad ordinaria, como seres autónomos y absolutamente suficientes. De hecho no hay nada que se represente o se transmita efectivamente a partir de estos cuerpos más allá de una “visión vidente” que presencia el surgimiento *de lo visto y del que ve*, y que “está en juego en el acontecimiento de ver, de volver visible y de hacer visible”, como sugiere Bernhard Waldenfels.<sup>5</sup> En este sentido, este trabajo intentará demostrar de qué manera la introducción del giro retórico puede llegar a incrementar la expectación y la capacidad perceptiva del espectador a través de la espera de “una visibilidad que no se muestra”, una espera que es a su vez una especie de “puesta fuera de sí de lo espectacular” que se traduce en una relativa desfiguración o licuación de aspecto de los cuerpos.<sup>6</sup>

En el estado retórico el cuerpo es obligado a desplazarse constantemente, a metamorfosearse en una pieza de exhibición inerte, una huella o un espectro, o bien a autoafirmarse en el propio universo personal del actor. El cuerpo vivo puede volverse pura imagen o pura carne –*chair*–, pero también las imágenes y la carne que abandonan el referente pueden engendrar vida y acción. El cuerpo como carne y como *imago agens* –imagen que agita, imagen eficaz– parece entonces venir a confirmar que las figuras aberrantes, absurdas o no convenientes persisten mejor en la memoria de quien las contempla que las imágenes pertinentes. No se trata, no obstante, de un simple golpe de efecto. El *voyerismo* queda definitivamente superado por el trasvase al cuerpo del espectador de unas intensidades que desbordan las fronteras de la psicología para recordarnos que la teatralidad también puede encontrarse en la precipitación del cuerpo hacia un tipo de visualidad que requiere, ante todo, de una exposición al peligro y al sacrificio, al traumatismo y a la obscenidad.

---

<sup>5</sup> WALDENFELS, B. *Sinnesschwelen*. Berlin: Suhrkamp, 1999, p.112. En relación al concepto de “visión vidente” de Max Imdahl.

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angélico: Dissemblance et figuration*. París: Flammarion, 1990, p.119.

Los cuerpos que se intentan reunir en este trabajo bajo el calificativo de “retóricos” son cuerpos que trascienden los límites del naturalismo para hacer resurgir el lenguaje, tomando la forma de la alusión para llegar más efectivamente al espectador. Estos cuerpos o, más bien, estas series de estados corporales divergentes concebidos desde la soledad, el dolor y los trastornos, no solamente son admitidos en escena sino que son especialmente valoradas por el teatro contemporáneo. Aunque, como sugiere Lehmann: “Fue necesaria la emancipación del teatro como una dimensión propia del arte para comprender que el cuerpo, sin una existencia como significante, puede ser un agente provocador de una experiencia libre de sentido, que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una *experiencia de lo potencial*. El cuerpo inaugura, en tanto que designa su presencia en una autodeixis, el deseo y el temor de una mirada en el vacío paradójico de lo posible”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> LEHMANN, H-T. *El teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013, p. 350.

## INTERÉS PERSONAL

Mi interés personal por investigar este tema surge de la inquietud y la fascinación que, a través de los años, me han ido generando una serie de obras y creadores que tuve la oportunidad de conocer y que me cautivaron por la extrañeza de sus obras, así como de la falta de estudios específicos capaces de abordar la aplicabilidad de la retórica al cuerpo en el teatro contemporáneo desde un punto de vista estratégico y de la falta de estudios transversales que reflejen la enorme variedad y complejidad de indagaciones que se llevan a cabo a través del cuerpo en escena, unas búsquedas que dan cuenta del enorme interés que genera el cuerpo como imagen en el teatro contemporáneo pero que, al mismo tiempo, trascienden la mera configuración formal para adentrarse en universos más difusos y sombríos que decantan en figuras tan singulares como admirables. El atractivo de esa “eficacia sombría” –como la llama Didi-Huberman– denota un trabajo con el negativo de la imagen que se ocupa de horadar la ordenación de los aspectos visibles y representativos, así como los dispositivos de significación y lectura. Por eso el análisis que propongo tiende a pensar el cuerpo como imagen a partir de la fuerza del negativo que hay en ella y el cuerpo como figura a partir de una dinámica operativa que perturba el equilibrio ontológico del cuerpo identitario para inscribirlo dentro de un sistema de pura intensidad. Como sostiene Didi-Huberman, construir un cuerpo es, ante todo “*hacerse en la dinámica intrínseca de los procesos de formación, de las morfogénesis físicas donde algunas polaridades seculares del pensamiento estético se encuentran comprimidas, o más bien sutilmente soldadas, devueltas a su unidad original*”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Didi-Huberman. *Ser cráneo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

## HIPÓTESIS

Mi hipótesis sugiere que en la escena contemporánea se exponen con frecuencia unas categorías de cuerpos que asombran a la vez que desconciertan al espectador y que podrían reunirse bajo la denominación de “cuerpos retóricos” ya que se conforman a partir de unas estrategias retóricas específicas que, aplicadas de manera más o menos consciente por los creadores, se dedican a pervertir el cuerpo con excesos, desviaciones y borramientos que complejizan su aprehensión. Como resultado, el cuerpo deja de percibirse como una unidad estable y mimética para establecerse como *limen*, frontera entre lo orgánico y lo in-orgánico, lo visible y lo invisible, lo abyecto y lo sublime, lo fútil y lo trascendental.

A partir de la introducción de la retórica, los cuerpos se convierten en figuras abiertas y relacionales, ontológicamente desplazadas, que esbozan una sucesión de *estados* siempre provisionales, sintomáticos de una vulnerabilidad intrínseca que contrasta con una voluntad de resistencia a los modelos establecidos. La retórica, a través de la perversión que instaura la *figura*, crea una paradoja fundamental que se manifiesta como extrañeza, agente de corrupción del cuerpo cotidiano y elemento de fascinación.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El principal objetivo de esta tesis es intentar definir los cuerpos retóricos desde una perspectiva abierta que me permita abordarlos en toda su diversidad y complejidad. Para ello me propongo elaborar primeramente un recorrido capaz de reflejar la evolución del concepto de retórica y las particularidades de su *praxis* en relación al cuerpo y a la escena desde la Antigüedad hasta nuestros días haciendo especial hincapié en el origen de la disciplina retórica, el desarrollo y la aplicabilidad de la misma en la época barroca y los aportes que realizan al concepto las diferentes vías de experimentación con el cuerpo desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. El cuerpo retórico, por tanto, no se plantea como una invención contemporánea sino que se presenta como el resultado de un largo proceso de aproximación y distanciamiento entre la disciplina retórica y el lenguaje corporal.

Para poder estudiar a fondo sus características, propongo una serie de categorías o *estados* relacionados con las estrategias retóricas que considero más significativas dentro de la práctica escénica contemporánea. Dentro de cada una de estas categorías, que en sí mismas no tienen como objetivo establecer una clasificación cerrada e impuesta sino únicamente organizar y facilitar el análisis, planteo un ensayo crítico de una serie de obras arquetípicas seleccionadas a partir de un criterio histórico –obras presentadas a partir de la década del noventa hasta la actualidad– y de relevancia –obras emblemáticas en cuanto a la concepción paradigmática del cuerpo y al impacto generado por su presentación en escena–.

Finalmente intentaré encontrar los puntos en común entre las diferentes categorías, profundizando en diferentes conceptos transversales que se desprenden de éstas con la finalidad de elaborar una primera definición del concepto de “cuerpo retórico”.

## FUENTES

Debido a la particularidad del tema, las fuentes utilizadas para este trabajo son de naturaleza variada:

En primer término se encuentran las publicaciones específicas sobre el tema del cuerpo en el teatro contemporáneo, entre las cuales podrían citarse *El teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann o *El cuerpo como signo* de María José Sánchez Montes, así como los libros publicados sobre los creadores más relevantes de este período, algunos de carácter genérico, como *Directing postmodern theater* de John Whitmore, y otros monográficos sobre cada uno de los directores o colectivos artísticos citados. Asimismo cabe mencionar las publicaciones sobre aquellos pioneros que, desde principios del siglo XX, aportaron su experiencia a través del trabajo con el cuerpo dentro del contexto teatral.

Al tratarse de un tema contemporáneo, resultan fundamentales los artículos aparecidos en publicaciones periódicas así como las entrevistas y críticas de espectáculos aparecidas en revistas especializadas. También es importante el material procedente de investigaciones académicas, tesis y ensayos sobre temas afines.

Otra fuente esencial está constituida por el material visual procedente de fotografías y vídeos de las obras analizadas, así como mis propias impresiones personales al asistir en vivo a las funciones de algunas de estas obras en las que la presencia del cuerpo me sorprendió y conmocionó. En estos casos me ha resultado valioso recuperar los programas de mano y boletines informativos de los distintos teatros en donde se presentaron las obras.

El concepto de “cuerpo retórico”, sin embargo, es una noción compleja que exige una aproximación paralela a partir de la propia retórica como disciplina. Para



ello es necesario recurrir a libros y artículos publicados sobre el tema de la retórica aplicada a la escena y al arte del actor, así como indagar en los distintos procedimientos y técnicas retóricas aplicables a la imagen corporal. *Escritos sobre retórica* de Nietzsche y *Lo obvio y lo obtuso* de Roland Barthes son dos textos fundamentales en este sentido.

Al mismo tiempo es imprescindible el aporte teórico que, tanto desde la estética como desde la filosofía y el psicoanálisis, permitirá esclarecer la especificidad del cuerpo retórico a partir de nociones afines relacionadas con el cuerpo en la posmodernidad. Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Didi-Huberman, Kristeva, Žižek, se confrontarán con Freud, Lacan o Warburg entre otros nombres relevantes.

## **1. REPENSAR LA RETÓRICA**



## **1.1. De las *figuras retóricas***



## 1.1. El concepto de *retórica* en la Antigüedad

Etimológicamente, la palabra *retórica* procede del término griego *rhêtorikê*, que se refiere al “arte de hablar”. No obstante, a lo largo de la historia, la retórica como concepto ha tenido diferentes definiciones: la primera la relega a un grupo de técnicas lingüísticas mediante las cuales se ornamenta el discurso y el pensamiento; la segunda la relaciona con una forma especial de pensar pero con un margen limitado de aplicabilidad; la tercera presenta una visión aplicable a todo tipo de discurso, y por lo tanto a toda comunicación. Dentro de esta última definición, el concepto de retórica se extiende desde la pura persuasión hasta abarcar una gran perspectiva comunicativa. En el proceso, la persuasión pierde su sentido negativo y pasa a configurarse como una estrategia cognitiva y discursiva mucho más amplia. No obstante, la retórica clásica y sus secuelas ofrecen ya una gran parte de los elementos necesarios para reflexionar sobre los cimientos de nuestra capacidad de comunicación ética y patética, así como para aplicar estas ideas al ámbito escénico, ya que la atractiva mezcla de ambigüedad y sofisticación que las caracteriza constituye un rasgo distintivo y frecuente de las producciones teatrales del período que nos ocupa.

Los tratados clásicos sobre retórica, además de reflexionar sobre los recursos mentales y físicos que debe ejercitar el orador para suscitar las emociones de un tribunal con el objetivo de lograr sentencias favorables, describen una serie de recursos dramáticos concretos, tanto orales como gestuales, a los que puede recurrir ese orador de forma sistemática. En otras palabras, los tratados recurren a la comparación de la oratoria forense con determinados aspectos de la técnica actoral entendiendo que los procedimientos retóricos sirven eficazmente a la preparación del hecho performativo en general, ya sea de índole dramática o judicial.

En *De anima* y en el libro II de la *Retórica*, Aristóteles ya consideraba que tanto la enunciación de discursos como de acciones corporales plenamente afectivas tenían un valor retórico, a la vez que sentaba las bases de la praxis retórica en tres modos concretos de persuasión: el *pathos*, el *ethos* y el *logos*. *Logos* se refería a la palabra meditada, reflexionada o razonada, a la argumentación que se establece a través del pensamiento racional. *Pathos* –que en griego significa "sufrimiento" o "experiencia" y normalmente utiliza una narrativa y unas situaciones concretas para conmover a la audiencia– se apoyaba en estímulos negativos asociados directamente a la emoción. *Ethos*, en cambio, correspondía a la imagen que el orador quería dar de sí mismo a través del discurso persuadiendo con la apariencia, la conducta, el ejemplo, la fama y la dignidad, ofreciéndose como dispensador de estímulos positivos con el propósito de ganar credibilidad. Así, más allá del pensamiento lógico, la virtud ideal y la desviación significativa conformaban en la Antigüedad la clave de toda posibilidad de expresión de los afectos tanto sobre la escena como fuera de ella.

En la Antigua Grecia, aquello que permitía introducir el conflicto más allá de la simple escenificación de las conductas virtuosas y afectivas era la *acción poética*, que en Aristóteles aparecía además como responsable de formular un elemento fundamental de la acción dramática: la *catarsis*. La acción poética se apoyaba en el uso de expresiones impropias, perifrásticas, alusivas, insinuantes y encubiertas con las que se pretendía destacar un objeto, decorándolo y dotándolo de eficacia o perfidia. A estas expresiones se las llamaba *figurae*, cuya raíz es la misma de *ingere*, *ingulus*, *ingitor* y *ingies*, que significaba originariamente "imagen plástica". Como consecuencia, la acción dramática quedaba tempranamente vinculada a una idea de *figura* como "configuración plástica" relacionada, como se documenta en Terencio y Pacuvio, a la idea de una belleza singular, extraña.<sup>9</sup> Más tarde Plauto emplea en dos ocasiones el término *figura* que, si bien no puede considerarse un sinónimo de *figura*, deriva del mismo tema que ésta, expresando la idea de algo "vivo, en movimiento, incompleto, ligero y jocoso".

---

<sup>9</sup> La palabra *figura* se documenta por primera vez en Terencio, que dice de una joven: "*nova figura oris*" -una belleza peculiar (TERENCIO. *Eun.*, 317). Aproximadamente en la misma época, Pacuvio escribe: "*Barbaricam pestem subinis nostris optulit / Nova figura factam...*" -Presenta una peste extranjera a nuestras lanzas producida en forma extraña- (RIBBECK, *Scaen. Rom. Poesis Fragm.*, I, p.110). Auerbach sugiere que el hecho de que, en las dos citas más antiguas que se conocen, el término aparezca como *nova figura* podría constituir un caso significativo de que el carácter peculiar y persistente de la palabra ha sido, precisamente y a través de toda su historia, la expresión de "lo que se manifiesta de nuevo" y de "lo que se transforma". Citado por AUERBACH, E. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998, pp. 43-44.

En época romana la palabra *figura*, utilizada ampliamente por escritores como Varrón, Lucrecio y Cicerón, ya no prolifera tanto en el sentido de configuración plástica sino que pasa a designar un concepto mucho más genérico que expresa una manifestación sensorial, una forma gramatical, retórica, lógica, matemática, y posteriormente musical y coreográfica. Para Varrón, la palabra *figura* significa “configuración externa” o “contorno”, por lo que empieza a distanciarse de su significado originario. Además comienza a ser utilizada en el sentido de “estructura gramatical”, “derivación” y “forma de flexión”. En Lucrecio, *figura* aparece con el significado de “visión onírica”, “imagen fantástica” o “sombra de la muerte”. Asimismo se relaciona con una imagen simular que, invalidando las nociones de original y copia, describe una cualidad ectópica, residual. Cicerón, por su parte, utiliza la palabra *figura* con gran flexibilidad exponiendo todas las variantes del concepto general de “configuración” que le fueron sugeridas por su actividad política, retórico-literaria, jurídica y filosófica. Para Cicerón todo lo sensorial –incluso los miembros y los órganos internos del cuerpo– posee su correspondiente *figura*, así como también los dioses y el universo en su totalidad. Con Cicerón el término *figura* comienza a utilizarse como expresión técnica de la retórica, lo que constituye un giro fundamental en su evolución.

Durante la época republicana tardía, la *figura* ya había adquirido relevancia en el lenguaje culto y filosófico, mientras que las posibilidades semánticas del término se siguen desarrollando durante el primer siglo de la etapa imperial, sobre todo a través del aporte de poetas como Catulo, Propertio, Virgilio u Ovidio. No obstante, el aporte de mayor trascendencia para el desarrollo posterior de este concepto se da en el siglo I con la formación de la noción de “figura retórica”, cuya expresión aparece por primera vez en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Este autor diferencia los tropos de las *figuras*: mientras que el *tropo* hace referencia únicamente al significado impropio de las palabras y las locuciones, la *figura* es una conformación del modo de hablar que se distancia del uso vulgar y directo. El término *figura* pasa a aplicarse, por tanto, a aquellas conformaciones que cristalizan poética o “retóricamente” de una manera especial, volviéndose necesaria la distinción entre el discurso sencillo –*carens figuris*– y el figurado –*figuratus*–.

El recurso expresivo que en esta época se considera mayormente vinculado al nombre de *figura* es la *reticencia*, es decir, la alusión encubierta en sus formas más variadas. Quintiliano describe la importancia que había adquirido en las



escuelas de retórica esta técnica que consistía en manifestar o insinuar algo sin pronunciarlo expresamente, ya sea para causar efecto o para que quedara sin explicitar aquello que se deseaba encubrir. A partir de entonces la *figura* se utiliza para velar o enmascarar lo obvio, enrareciendo el discurso y suspendiendo la interpretación literal.

## **1.2. Los siglos XVII y XVIII, instauración y pérdida de un modelo**

El interés moderno por recrear el discurso retórico y dramático de griegos y romanos, más allá de aparecer reflejado a nivel puramente lingüístico, tiene como principal punto de partida la cuestión de la puesta en escena teatral o seudoteatral de los afectos y las pasiones. La *imitatio* de autoridades, junto a los comentarios de la *Poética* de Aristóteles y las primeras lecturas modernas del teatro de Sófocles, Eurípides y Esquilo, así como su análisis y representación en el seno de las academias, proporcionan a los humanistas italianos material suficiente para comenzar a experimentar con una variedad de discursos dramáticos que ellos imaginan semejantes a las representaciones clásicas pero que, partiendo de un acercamiento más creativo que arqueológico, termina dando lugar a la aparición del género operístico.

Desde las primeras representaciones promovidas por los humanistas, la ópera exige una forma de vocalización de los textos tendiente a conseguir el antiguo objetivo común a la retórica, la poética y el drama clásico: “mover los afectos” del público. Los académicos son plenamente conscientes del valor del gesto retórico como elemento significativo dentro del espacio dramático más allá de las continuas restricciones que aparecían en los tratados clásicos, cargados de advertencias sobre el uso excesivo de la gestualidad y sus posibles consecuencias morales. En plena disyuntiva entre lo decoroso y lo verosímil, dilema dentro del cual también se encuentran insertas las manifestaciones teatrales de la época, ninguna disciplina humanística ha dado lugar a tantas conclusiones como la retórica. Incluso dentro del propio contexto dramático, ni siquiera la palabra pronunciada había

llegado a resultar tan efectiva como el gesto físico para expresar relaciones de dominio, sumisión o complicidad. No casualmente en el siglo XVII, momento en que aparecen los primeros tratados consagrados exclusivamente al arte del actor, circulan por Europa numerosos textos con descripciones e ilustraciones de gestos y figuras destinados a la práctica de la retórica aplicada a la alocución.

En un volumen dedicado a la retórica del gesto y de la voz en la práctica teatral del siglo XVII, Marc Fumaroli hace referencia a una obra fundamental de ese período, *Vacationes autumnales* del jesuita Louis de Cressolles, destacando el análisis que este monje hace del cuerpo y el rostro del orador, seguido por un análisis de la voz, especialmente de la pronunciación y de su calidad. En el mismo volumen, Anne-Marie Lecoq analiza una obra del médico y teórico del hermetismo inglés John Bulwer titulada *Chirologia et Chironomia*, publicada en Londres en 1644, que habla sobre el buen uso de los gestos en un intento por componer un discurso secreto basado en un alfabeto de gestos codificados.<sup>10</sup>

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la quirología se convierte en un medio del cual se sirven los intérpretes para transmitir determinados afectos a un público educado visual y patéticamente en tales convenciones y que, por tanto, es capaz de descifrar los signos con el menor esfuerzo. Se trata de un recurso sencillo y efectivo que no deja de provocar extrañeza y curiosidad, al punto que en 1996 el director americano Peter Sellars aplica el catálogo gestual de la quirología al repertorio operístico barroco en una producción de *Theodora* de Haendel presentada en el festival de ópera de Glyndebourne en Inglaterra. En esta producción, tanto los solistas como el coro complementan sus intervenciones con un discurso elaborado según la gramática clásica del gesto que aparece en los manuales de Bulwer y Austin.

Si bien el montaje no implica una revisión historicista ni arqueológica de la obra, es interesante el modo en que un director de escena contemporáneo es capaz de incorporar dentro de un dispositivo esencialmente plástico un modelo de colaboración entre códigos textuales, musicales y gestuales propio del siglo XVII.

---

<sup>10</sup> Revista *Dix-septième siècle* n° 132. París: Institut d'études théâtrales de la Universidad Paris III Sorbonne Nouvelle, 1981.



1. Alphabet of naturall expressions. 2. Table of rethorickall indignations. 3. Alphabet of naturall gestures of the hand. BULWER, John. *Chirologia: or the art of manual rhetoric*. London: T.H., 1648.



*Theodora* de Peter Sellars, Festival de Glyndebourne, 1996.

Otro ejemplo de una puesta en escena contemporánea de los gestos de la retórica humanista y barroca es la presentación que realiza Bill Viola para su exposición *Passions* en el Getty Museum de Los Ángeles en 2003, en la que crea una serie de videoinstalaciones secuenciales para las que recurre a la iconografía religiosa y la expresión quironómica y gestual característica de las representaciones gráficas de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Si bien a primera vista las imágenes que aparecen en las pantallas parecen inmóviles, al cabo de unos segundos éstas

comienzan a animarse de manera casi imperceptible, produciendo un sorprendente extrañamiento. En la primera obra de la serie, *The Quintet of the Astonished*, inspirada en el *Cristo escarnecido* de El Bosco, cinco personajes despliegan con extraordinaria lentitud un abanico de emociones que van desde la pena al arrebató. De esta manera Viola impone al espectador una espera y una atención extremadamente prolongadas a la que el público no se encuentra habituado: “En este momento, el espectador se da cuenta sorprendido de que lo que capta su atención no es sólo la animación de unas imágenes que estaba habituado a considerar en inmovilidad. Se trata, más bien, de una transformación que concierne a la propia naturaleza de éstas”, observa Giorgio Agamben.<sup>11</sup>



*The Quintet of the Astonished* de Bill Viola, 2000. Videoinstalación.

A nivel teórico, la cuestión del gesto entablada por Fumaroli encuentra continuidad en el trabajo teórico y práctico de Eugène Green y Sabine Chaouche. Eugène Green aborda más profundamente el trabajo del actor y su relación con la retórica a partir de la cuestión de la declamación como manifestación estética y concreta de la lengua en el discurso elocuente, demostrando que en el siglo XVII se produce una clara evolución hacia la *actio* dramática, es decir, la extensión de la retórica de la palabra al cuerpo del actor: El cuerpo elocuente barroco impone al actor dos grandes principios. Primeramente, la posición del cuerpo no puede nunca ser simétrica; idealmente, el actor estará *in contrapposto*. En segundo término, ya

---

<sup>11</sup> AGAMBEN, G. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

que el cuerpo no existe más que en relación a una realidad superior que en la *pronuntiatio* es la palabra, su forma será el conjunto de los momentos sonoros que éste encarna. Por eso cada gesto, que se relaciona siempre a una palabra precisa, debe obligatoriamente encontrar un momento de inmovilidad antes del final de la palabra, ya que este *éxtasis* es la existencia corporal conferida por el vocablo.<sup>12</sup>

El trabajo de Sabine Chaouche, por su parte, consiste en demostrar que en el siglo XVII el pasaje de la *actio* a la *escena* –en francés, de *l’actio au jeu*– se basa en el hecho de que ciertos dramaturgos, especialmente Molière y Racine, otorgan a los gestos y a la voz un estatus de lenguaje que se encuentra por encima de su carácter oratorio. Los análisis de estas dramaturgias también permiten comprobar la creciente apropiación del territorio dramático por parte del actor.

Dentro del panorama español encontramos los escritos del monje cisterciense Juan Caramuel y Lobkowitz, en los que ya se aprecia una apertura fundamental respecto del concepto de *figura retórica*. Caramuel comienza hablando del gesto en general y procede a hacer un recorrido por el cuerpo humano considerando los diferentes recursos que éste atesora para llevar a cabo la comunicación no verbal. La consideración del gesto más allá de la expresividad facial y de la quironomía, así como el aprovechamiento de las posibilidades gestuales del silencio hasta convertir el *no-discurso* o *lo-dicho* en una forma discursiva en sí misma es particularmente interesante en este autor.

La apreciación del silencio y de la sutileza en los movimientos como formas de expresión fueron usuales en el contexto de la Contrarreforma tridentina a partir del desarrollo del recurso de la *restrictio sensibile* en sus vertientes pasiva –como sistema de comprensión de la realidad que pretende prescindir de los aspectos emocionales asimilándolos a velos capaces de dificultar la toma de decisiones, tal y como propone la espiritualidad ignaciana– y activa –como manifestación de una *verdad* mediante la articulación intencionadamente incompleta de los argumentos, es decir, mediante un mecanismo constante de postposición de una parte del conocimiento en busca de recompensas intelectuales retardadas–.<sup>13</sup> Dentro de este contexto, Caramuel estudia el controvertido tema de la *restrictio sensibile*

---

<sup>12</sup> GROS DE GASQUET, J. “Rhétorique, théâtralité et corps actorial”, en *Dix-septième siècle* n°236. París: Institut d’études théâtrales de la Universidad Paris III Sorbonne Nouvelle, 2007/3, pp. 501-519.

<sup>13</sup> De esta forma, la ambigüedad mental producida permite formular votos correctos pero atenuados por una cláusula de reserva interna que se traduce en forma de gesto. DÍAZ MARROQUÍN, L. *La retórica de los afectos*. Kassel: Edition Reichenberger, 2008, p. 254.

característica del pensamiento jesuita analizando la capacidad de referencia visiva, táctil y auditiva de una gran cantidad de rasgos y actitudes físicas, comenzando por las expresiones del rostro y extendiéndose al resto de las partes del cuerpo. Así, para Caramuel, la manifestación más clara de la retórica se encuentra en los ojos, razón por la cual dedica veinticinco páginas a describir las treinta y cuatro figuras retóricas que, según él, produce la mirada. No obstante contempla también una retórica de la barba, cuya ausencia en el adolescente produciría la figura *elipsis*, y una retórica de los brazos, que daría lugar a la figura *enigma* cuando se mueven de forma misteriosa.

Pero más allá de la aplicación de determinadas figuras retóricas a diferentes partes del cuerpo, Caramuel propone un cuerpo humano significativo en tres niveles: por un lado hay un cuerpo *portador* de signos que concierne a las personas y a su aspecto, por otro lado hay una persona actuante con un cuerpo que es *realizador* de signos –que nacen del gesto y del ornato–, y por encima de todo ello emerge el cuerpo como discurso en sí mismo, como ente retórico. Es sorprendente cómo estos tres niveles de significación corporal se pueden aplicar perfectamente a los cuerpos exhibidos en el teatro de finales del siglo XX y principios del XXI. Como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, el cuerpo *portador de signos* podría relacionarse directamente con un cuerpo principalmente pasivo que en el teatro contemporáneo carga con su aspecto y sus cicatrices, fruto de la enfermedad o la experiencia personal del actor, mientras que el cuerpo *realizador de signos* podría relacionarse con un cuerpo activo que construye su discurso escénico a partir de la acción física y el trabajo gestual intencionado. Se trata de dos tendencias que, a priori, podríamos decir que permanecen vigentes en la configuración del cuerpo retórico.

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XVIII el trabajo interpretativo protagoniza unos cambios sustanciales a partir de los cuales el modelo retórico del siglo XVII va siendo progresivamente desplazado por un método de canalización de la emoción personal del actor a través de un tipo de codificación de las pasiones mucho más limitado y simbólico. Hasta entonces la mimesis aristotélica había sido la generadora de sentido y la dispensadora de placer en el teatro occidental pero, a partir de este momento, el concepto de mimesis se va modificando hasta subordinarse a la copia de la realidad más cercana, reglamentando el ejercicio del teatro de acuerdo a los caprichos de la

burguesía emergente y a la conveniencia de los promotores del teatro burgués. Para servir a la imitación de lo real se crean unas determinaciones que se relacionan con los afectos y los genios que mueven a los personajes. Éstos, por su parte, pasan a conformarse según un perfil psicológico que les dicta su comportamiento y les asegura la cohesión necesaria para resultar creíbles de acuerdo con las leyes de la verosimilitud. Los observadores más agudos de la época, desde Voltaire a Diderot, así como más tarde Grimm, Beaumarchais o Mercier, constatan el debilitamiento de los modelos dramáticos e intentan insuflar nueva vida a los viejos géneros desacreditados por el público.

El llamado “teatro de las pasiones” genera para la burguesía de la época un doble beneficio, moral y social, a la vez que presupone el conformismo del público, convidado a amar u odiar a unos personajes fuertemente simplificados. Diderot cuestiona esta reducción de caracteres distinguiendo entre la comedia y la tragedia seis nuevos modos de ejercicio del teatro, de los cuales dos representarían casos límite a dejar fuera del escenario por situarse, según él, fuera de la propia naturaleza: lo *grotesco* y lo *maravilloso*, dos modos nuevos que abren las puertas a toda la experimentación posterior. Asimismo Diderot añade que, si se admite que la obra de teatro existe para ser representada, es necesario convenir que la escritura dramática no sólo se compone de palabras sino también de movimientos y que el espectador la descifra bajo el aspecto de una *combinación de signos* que le proporciona la interpretación del actor. El reconocimiento de este carácter sígnico de la puesta en escena resulta fundamental para entender la posterior evolución del cuerpo como signo dramático, depositario y ulterior generador de una retórica propia capaz de constituirse en eje estructurante de la obra.

No obstante habrá que esperar hasta finales del siglo XIX para encontrar una verdadera ruptura con el naturalismo, el psicologismo y las bases de la representación, ruptura que permitirá la liberación definitiva del cuerpo y su constitución como unidad autónoma portadora de teatralidad.

## **1.2. De la retórica del cuerpo como *figura***





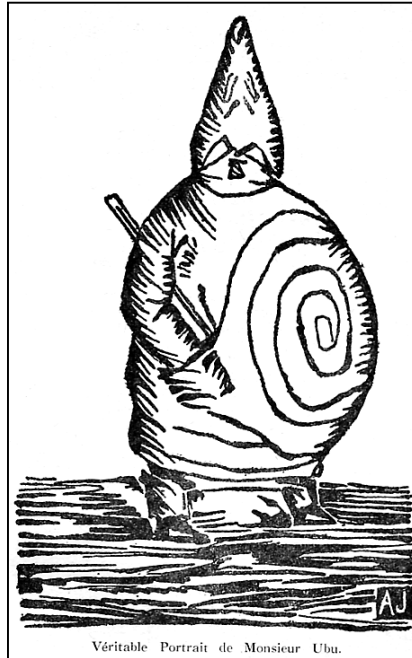
### 1.3. El siglo XIX, crisis del lenguaje y retorno de la retórica al cuerpo

A finales del siglo XIX se produce una profunda crisis de la palabra. Nietzsche, en sus *Meditaciones Intemporales* de 1876, se refiere a esta crisis calificando el lenguaje como enfermo, agotado e incapaz de expresar sentimientos. El filósofo opina que la antigua creencia de que la razón constituye una capacidad humana superior a la emoción y a la pasión había provocado una comprensión equivocada y un resentimiento hacia el cuerpo. Como consecuencia de esta crisis, el texto se ve progresivamente desplazado y sustituido por el elemento físico corporal. El cuerpo comienza a surgir como sustituto de la racionalidad y la aproximación psicológica del teatro inmediatamente anterior, aportando un componente de irracionalidad y despersonalización que, a partir de ese momento, no deja de tener un lugar destacado tanto en el teatro como en la danza y otras disciplinas artísticas.

Dentro de la tendencia anti-lingüística que intenta proyectar el cuerpo como una alternativa a la palabra se destaca la obra *Ubu Roi* de Alfred Jarry, protagonizada por un personaje visualmente impactante. Ubú tiene un cuerpo excesivo, enorme, sin psicología, con una barriga que se expresa a través de un lenguaje escatológico y sexual propio del grotesco y que constituye una entidad en sí misma.

Ubú no sólo pretende atacar a través del lenguaje un modo de representación teatral basado en una concepción realista y psicológica del texto dramático, sino que es una propuesta que destruye a través de una nueva imagen del cuerpo las convenciones teatrales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Ubú es un punto de inflexión a partir del cual la imagen corporal comienza a repensarse en términos de autonomía y un momento clave en la historia del teatro en el cual la

retórica recupera su antigua relación con el cuerpo, una vez liberada de su subordinación a la palabra.



Ubú, según dibujo original de su creador, Alfred Jarry

#### **1.4. El siglo XX, nuevas vías en el trabajo corporal**

Como consecuencia de la revolución artística del 1900 y el rechazo generalizado a las formas teatrales tradicionales, el teatro se va afianzando como una práctica artística independiente que entra en una nueva era de experimentación. El arte escénico se ve influenciado por las experiencias generadas por las vanguardias a nivel plástico, literario y musical, por las nuevas poéticas de la danza y su creciente alejamiento del academicismo, así como por la emergencia del cine, que insta a reflexionar profundamente sobre las especificidades del teatro y la posible prescindencia del actor.

A nivel corporal, los avances de la ciencia, el auge maquinico y los efectos devastadores de la guerra llevan a plantear nuevas reflexiones sobre la finitud del

ser humano, el instinto de muerte y el sentido de trascendencia. El cuerpo inerte, desequilibrado, herido o enfermo se vuelve un tema recurrente del arte, que comienza a mostrar un patrón de cuerpo vulnerable, víctima inocente del horror.

Mientras tanto, una serie de teóricos entre los que se encuentra José Ortega y Gasset abogan por una cierta “purificación del arte”, lo que supone una eliminación progresiva de los elementos humanos de la obra casi hasta el punto de hacerlos desaparecer. En su ensayo *La deshumanización del arte* de 1925, Ortega insta a los creadores a buscar el camino real de su actividad artística deformando la realidad, considerando que las obras que copian o representan lo real, y por tanto no invitan a crear, ahogan la imaginación y el propio estilo del artista. Para Ortega el instrumento por excelencia de la deshumanización es la metáfora, figura retórica que tiene la capacidad de invertir la realidad a través de un elemento estético. Sin embargo la metáfora no se utiliza como un simple ornamento o instrumento de comunicación; cuando la metáfora se vuelve sustantiva, lo que el artista pretende con ella no es una descripción ennoblecida de la realidad sino, por el contrario, una separación del objeto real hasta el límite de su degradación. Lo esencial no es la realidad a la que se refiere la metáfora, es decir el referente, sino la propia forma expresiva, es decir, el componente puramente retórico.

Dentro de esta tendencia “purificadora” es fundamental el aporte creativo del británico Edward Gordon Craig que, al igual que Ortega, relaciona la presencia de la vida con el realismo, razón por la cual considera que la única opción viable se encuentra en el abandono de las que llama “formas vivas”, apelativo con el que califica especialmente al realismo psicológico de Konstantín Stanislavski. En Craig, la deshumanización se traduce a su vez en una *estilización* para la cual el director admite sólo dos posibilidades: O bien se vacía el escenario de todos los personajes vivientes susceptibles de crear una confusión entre arte y realidad y, por lo tanto, de ceder a las “debilidades y los temores de la carne”, en cuyo caso los creadores deberán recurrir a figuras de madera, de piedra o marfil construidas como iconos, meras imágenes simbólicas de la divinidad. O bien se utiliza al actor como una marioneta, transformando su cuerpo en un autómatas asexuado y dócil, sin un texto preestablecido que le sugiera producir significaciones inmediatas. Para ello Craig recurre al término *übermarionette* –*supermarioneta*–, que aparece por primera vez en un artículo publicado en *The Mask* en abril de 1908, en el que proclama: “El actor debe desaparecer, y en su lugar llegará la figura inanimada –*übermarionette*

puede que la llamemos, hasta que se haya ganado por ella misma un nombre mejor—”.<sup>14</sup>

La supermarioneta de Craig supone un aporte importante al concepto y a la morfología del cuerpo retórico, ya que establece un modelo supremo de comportamiento gestual que no pretende imitar el modelo humano sino más bien recuperar aquella preocupación simbolista que encontraba en la marioneta un gesto sugestivo, sintético, poético, metafísico y esencialmente simbólico —una estética simbolista sobre la que ya había reflexionado años antes Alfred Jarry y que destaca por la naturaleza sintética de su lenguaje, en oposición al aspecto descriptivo de la pantomima—. Al mismo tiempo, la supermarioneta encarna el espíritu de la muerte o, como escribe el propio Craig, el espíritu “de ramener de belles choses du monde imaginaire ; on dit qu’elles sont froides, ces choses mortes, je ne sais pas— elles semblent souvent plus chaudes et plus vivantes que ce qui s’affiche aux couleurs de la vie” / “de traer las cosas bellas del mundo imaginario; se dice que (estas cosas) son frías, cosas muertas, no lo sé —parecen a menudo más calientes y vivas que aquellas que se relacionan con los colores de la vida”. Se trata de mostrar en escena “cette vie mystérieuse, joyeuse et superbement aboutie que l’on appelle la Mort” / “esta vida misteriosa, alegre y magníficamente conducida que llamamos la Muerte” —comenta el director— para poder aproximarse al esplendor original de un teatro perdido a causa del naturalismo.<sup>15</sup> Para llevar a la práctica sus ideas, Craig motiva a los actores a estudiar los movimientos estandarizados de las marionetas con el objetivo de reencontrar la dimensión sagrada de la teatralidad a partir de la construcción de un cuerpo artificial desvinculado de la mimesis. Este tipo de formación también es practicada por Vsévolod Meyerhold, que la incorpora a su metodología.

En *Le théâtre de foire*, Meyerhold consagra un capítulo completo al teatro de marionetas, oponiendo dos formas de teatro: una relacionada con la escala, que busca aproximar la marioneta al hombre, y otra en la que el marionetista toma conciencia de que es capaz de crear un mundo propio. En este caso, la toma de conciencia sobre la importancia de la retórica en el gesto de la marioneta es fundamental, ya que este gesto no es natural sino un modelo pensado

---

<sup>14</sup> GORDON CRAIG, E. *The Mask*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998, p.170.

<sup>15</sup> GORDON CRAIG, E. “L’acteur et la surmarionnette”. En PLASSARD, D. *Les mains de lumière*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2004, p. 223.

especialmente para la escena. Los ejercicios de la biomecánica de Meyerhold, que proponen sacar el máximo provecho posible al actor con el mínimo esfuerzo, exigen conocer perfectamente el cuerpo y aprender a dominarlo como si se tratara de un mecanismo. En este sentido, la articulación de la marioneta se convierte en un patrón reformador de la estética corporal.

Más de setenta años después, el director polaco Tadeusz Kantor retoma algunas de las principales ideas de Craig en su denominado *Teatro de la Muerte*. Para Kantor el cuerpo debe plasmar la trágica belleza de un ser “habitado por la muerte”; por eso, desde una perspectiva deliberadamente plástica, se interesa por la forma y la apariencia del actor, presentándolo como un objeto regido por una serie de acciones maquínicas y repetitivas. En Kantor los objetos cotidianos se utilizan como vestigios de memoria, atributos que se adosan a los personajes para terminar de definir su carácter y su figura, ya sea a partir de una acción ritual o de una actividad mecánica y vacía. Según sus propias palabras: “Los actores no se comprometen emocionalmente. Durante la primera fase de su existencia, pertenecen casi a la realidad de la sala. Para hablar sencillamente, son casi espectadores. A partir de este punto, se desarrolla su independencia, su particularidad, su diferencia, y lentamente alcanzan un grado más o menos grande de *ilusión* de personajes escénicos; sin embargo, al mismo tiempo siguen dando sólo formas construidas que actúan por el *movimiento* y por la voz. El cuerpo del actor y su movimiento deben justificar cada superficie, cada forma, cada línea de la estructura del escenario. Un movimiento se vuelca en el siguiente, pasa de un personaje a otro. De ese modo, se forma la composición abstracta del movimiento. No hay que temer la monotonía, el automatismo de la representación, en tanto que oposición a la expresión y la espontaneidad. Huir de la peste de la expresión paralela de las formas (movimiento, sonido, palabra, forma), que no es más que una ilusión trivial, naturalista. Si el contraste posee poder de acción, siempre está justificado, incluso si está en contradicción con el sentido común”.<sup>16</sup>

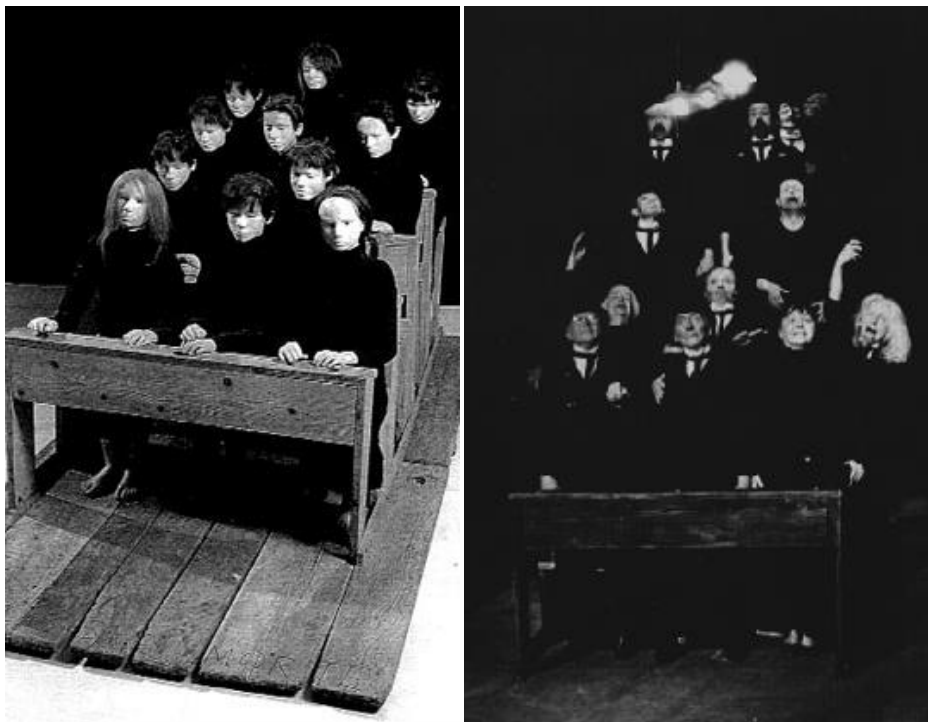
Al frente de su exitosa compañía *Cricot-2*, Kantor logra llevar a escena unas puestas sobrias y austeras en las que se destaca la extraordinaria fuerza de unas imágenes tan cautivantes como estremecedoras. A partir de 1965 el director empieza a explorar las posibilidades del *happening* y diez años después se centra en la muerte, el paso del tiempo y las imágenes del recuerdo, que se convierten en

---

16 KANTOR, T. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004, pp.18-19.

un tema capital. Para plasmar en escena su búsqueda, Kantor utiliza con frecuencia el modelo del maniquí, tal como puede comprobarse en *La clase muerta* de 1975, en la que los actores incorporan el semblante mortuorio e inorgánico de estas figuras sin vida para encarnar al conjunto de colegiales adultos que protagonizan la obra. En *Wielopole-Wielopole*, de 1980, el modelo del maniquí es reemplazado por el del soldado, con su figura pétrea e inexpresiva, mecanizada y marcada por una repetición obsesiva de movimientos inútiles.

Con Kantor el actor se convierte en una masa de energía que actúa sin pensar porque no tiene deseos ni pasión; es un fantasma de la memoria que no tiene pasado, es el pasado propiamente dicho. Nombrados por su función en escena y habitualmente ligados a un objeto, los personajes de las obras de Kantor son puestos al servicio de un teatro en el que los cuerpos se definen principalmente como “composiciones plásticas en movimiento”. El movimiento –la acción– es el lugar de la muerte, mientras que los espectadores habitan el espacio de la vida en una paradójica inmovilidad, pudiendo alcanzar una actitud activa sólo sutilmente, a través de una experiencia íntima y absolutamente personal.



*La clase muerta* de Tadeusz Kantor, 1975.



*Wiolopole-Wiolopole* de Tadeusz Kantor, 1980

Una línea de investigación paralela, aunque ciertamente vinculada a la anterior, se inaugura a partir de la aparición del expresionismo, un movimiento eminentemente heterogéneo que defiende un arte más intuitivo cuya prioridad es la expresión de los sentimientos en clara oposición al impresionismo y a la reproducción fidedigna de la realidad propia del naturalismo. El teatro expresionista introduce nuevas formas de representación, dirección y puesta en escena, así como un nuevo acercamiento a la corporalidad con el objetivo de incrementar el impacto emocional de la obra sobre el espectador. Su década más productiva tiene lugar entre 1910 y 1920, aunque su influencia perdura en el trabajo de grandes creadores como Bertolt Brecht o Pina Bausch.

El expresionismo impulsa una actividad programática con un propósito revolucionario que es proyectado desde el drama. Para ello, los creadores transforman ciertos temas revolucionarios burgueses en proletarios con el objetivo de restituir la identificación, ya que consideran que la ruptura de las barreras entre la escena y la sala es la única forma de recuperar una comunicación efectiva con el público. Max Reinhardt, uno de sus principales exponentes, aprovecha los últimos avances de la técnica para crear una conexión sugestiva con los espectadores a partir de atmósferas misteriosas y oníricas, *quasi* religiosas, que emplean como recursos la magia, la mística o la historia para enmascarar la ausencia de un



contenido o una finalidad concretos. Con el mismo criterio, el director utiliza unos personajes que no tienen una personalidad desarrollada sino que son la corporización de una idea o estado de ánimo y que, más que representar a un individuo en particular, representan a un grupo social. El modelo de cuerpo requerido para estos personajes se corresponde con un patrón genérico y arquetípico, utilizando con frecuencia la máscara para acentuar la impersonalidad de las figuras. El maquillaje es violento y llamativo, exacerbado por una iluminación cruda caracterizada por fuertes contrastes de luces y sombras.

Años más tarde, Bertolt Brecht fusiona las premisas del expresionismo de Reinhardt con el incipiente teatro político de Erwin Piscator para reforzar el sentido de crítica social. Sin embargo Brecht encara la relación del cuerpo con el público de una manera diversa: en los espectáculos brechtianos, la realidad sigue ejerciendo de mediadora entre la escena y el público entendiéndose la obra de teatro como un fragmento más de lo real. Aunque continúa apoyándose en el texto y en el encadenamiento de sucesos y acciones, Brecht aplica una forma narrativa más libre a través de la cual reformula el realismo y transgrede uno a uno, sin eliminarlos, los signos de la representación. Brecht busca hacer visibles las articulaciones y los elementos que componen la escena por medio del *Verfremdungseffekt* o *efecto de distanciamiento*, que consiste en que la obra se centre en las ideas o decisiones y no en intentar sumergir al público en un mundo ilusorio, evitando de esta manera la catarsis. Brecht considera que el espectador del teatro naturalista, al comprometerse afectivamente con la narración y los personajes, se olvida de sí mismo, se engaña y, por ende, engaña a la sociedad al no generar una reflexión crítica sobre lo que sucede en escena. En su opinión, el espectador no debe sentir compasión ni temor, sino que debe estar lo suficientemente distanciado de la representación como para poder cuestionar el comportamiento de los personajes. Según Brecht, estos últimos no deberían estar cargados de emotividad sino de un nivel de racionalidad tal que permita al espectador no sentir compasión por ellos. El actor no debería encarnar al personaje y desaparecer detrás de sus caracteres y fisionomía, lo cual le lleva a un despojamiento de sí mismo, sino que debería presentarse ante el público como él mismo, una idea que reencontramos renovada y desarrollada en el teatro de hoy.

En Brecht, el efecto de distanciamiento se convierte en un medio tanto para postular la existencia de la realidad social como para desenmascararla como “tullida e incompleta”. En palabras de Terry Eagleton: “el teatro de Brecht deconstruye los

procesos sociales y los convierte en retórica, lo que significa que los hace visibles como *prácticas* sociales. *Retórica* aquí significa captar el lenguaje y la acción en el contexto de las condiciones político-discursivas inscritas en ellos, y el término que emplea Brecht para ello es *Gest*. Entender las cosas *gésticamente* significa capturar la idea central (*gist*) en términos del gesto (*gesture*) o, mejor aún, colocarse en el punto en el que la palabra alemana flota de manera indeterminada entre las dos palabras inglesas. *Gest* indica la curva de intencionalidad, esa clase de enunciados performativos socialmente típicos, a los que pueden reducirse las complejidades de la acción o del discurso en una obra de *plumpes Denken*. (...) La retórica, en otras palabras, precede a la lógica: las proposiciones sólo llegan a través de la participación en formas específicas de la vida social. Cuando somos niños, damos con la idea central (*gist*) al imitar el gesto; llegamos a tener sentimientos “apropiados” al representar sus comportamientos fundamentales. Sólo después podrá la lógica enterrar a la retórica y el gesto se deslizará subrepticamente tras la idea central”.<sup>17</sup>

Para lograr un cuerpo libre de sentimiento y de psicología, los movimientos del cuerpo expresionista se automatizan hasta hacer que el sujeto se desprenda de él. En el caso de un director como Schreyer, por ejemplo, la actuación sólo tiene un sentido místico y es desde esta perspectiva que se justifica la conversión del actor en un elemento más de la puesta en escena, con la misma entidad que el color, el sonido o la palabra. Entonces el actor deja de ser un *cuerpo* para recrearse en puro movimiento, pura energía creadora. Esta premisa es explotada por Oskar Schlemmer, sucesor de Schreyer en el taller de teatro de la Bauhaus, a partir de una abstracción utópica: Para Schlemmer la unidad orgánica entre el hombre y el espacio sólo puede lograrse mediante la realización de lo anímico en la matemática. Para preservar su espiritualidad, el actor debe renunciar tanto a la mimesis como a la expresión, reduciendo el movimiento a lo esencial. La racionalización del movimiento, así como la codificación matemática de los gestos del actor, conduce a una desmaterialización del cuerpo a través de la cual el objetivo místico es concretado. Las figuras esquemáticas del *Ballet Triádico* constituyen el paradigma de esta mezcla de religiosidad y abstracción.

---

<sup>17</sup> EAGLETON, T. “Brecht y la retórica”. En Revista *Minerva* nº 6. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007 –edición digital–. Publicado originalmente en EAGLETON, T. *Against the Grain. Essays 1975-1985*. Londres: Verso, 1986.

Por otro lado, el poder de la energía dinámica del cuerpo es explorado por una serie de pioneras de la danza antiacadémica que buscan recuperar en el movimiento la expresión sagrada del baile. A finales del siglo XIX Loie Fuller ya había revolucionado los escenarios con su danza arremolinada, haciendo desaparecer su cuerpo en medio de un torbellino de velos de seda y efectos de luz. Más tarde Martha Graham aborda los problemas y las tensiones de su época con una energía renovada manifestada a través de estremecimientos, bloqueos bruscos y sacudidas, conectados con unas vivencias habitadas por la intensidad, la pasión y el delirio. Consciente de vivir en un tiempo maquinal y dolorosamente bélico, Graham se dedica a afirmar la pulsión contemporánea mostrando a través de la danza el efecto de caos y convulsión que la rodea. Sin embargo la intensidad del gesto llega a su punto álgido en los años setenta cuando comienzan a aflorar las extraordinarias creaciones de Pina Bausch, que propone un pensamiento desde el cuerpo a partir de la pulsión vital.

Al igual que el psicodrama analítico, la danza-teatro de Bausch pone en cuestión los automatismos psíquicos y sociales, recuperando en las pulsiones del cuerpo, sus vibraciones y su morfo-fisiología las posibilidades de los gestos: Para Bausch la elegancia, el vigor, el heroísmo o el júbilo no sólo responden a un talante ético, sino que son imágenes estéticas que los cuerpos proveen a la creación. Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal, sino que se construyen como una serie de episodios con múltiples acciones escénicas simultáneas creadas a partir de imágenes impactantes, actividades cotidianas, experiencias personales de sus bailarines, textos dirigidos al público y una enorme variedad musical. A partir de su trabajo en el hoy mítico *Tanztheater* de Wuppertal, Bausch amplía las fronteras de la danza hasta convertirla en una manifestación natural de los procesos de hibridación propios de la sensibilidad postmoderna. La danza ya no puede pensarse como un género teatral diferenciado, ya que no existen más fronteras entre teatro, plástica, danza, literatura o filosofía. Durante los años 80, su exploración de la desesperación humana da paso a un interés antropológico-cultural que aparece tematizando los conflictos coreográficos, poniendo especial atención en las relaciones entre el individuo y el grupo, así como en las minorías sexuales, étnicas y políticas. El trabajo con el miedo, los deseos, los complejos y la vulnerabilidad le llevan a emplear gestos desgarrados, herederos del expresionismo más radical.



Pina Bausch en *Café Müller* de 1978

Por último, una tercera tendencia comienza a vislumbrarse a partir del dadaísmo, que propugna la liberación de la fantasía, la espontaneidad, lo aleatorio y el caos, caracteres que se consolidan definitivamente con la aparición del surrealismo, un movimiento fundamental para la futura evolución del teatro que aporta tempranamente su rechazo a la división entre cuerpo y mente, a la vez que incorpora el automatismo psíquico, el delirio y el azar como materia artística.

Seducidos por la instantaneidad de lo efímero y lo irremediable del teatro, los surrealistas mantienen con el arte escénico unas relaciones convulsivas e incoherentes. A falta de una dramaturgia organizada, no logran revolucionar por mucho tiempo el escenario pero desarrollan una práctica inventiva que instala una libertad absolutamente nueva, libertad de la que Antonin Artaud extraerá luego todas las consecuencias. Según Robert Abirached: “lo que Tzara, Breton y Reverdy experimentaron intelectualmente, Artaud sabe que lo está viviendo en sus carnes: desarraigado, ausente de su lenguaje, alejado de los objetos a los que se aplica, distanciado de sí mismo, da testimonio por todos, y en nombre de todos consciente de su propia muerte”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> ABIRACHED, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación Directores de Escena, 1993, pp. 318-319.

Sin embargo Artaud rechaza un teatro del inconsciente en el sentido de teatro psicológico de la misma manera que condena la interpretación directiva y la psicodramaturgia. Al contrario, tal como lo define Derrida, “la crueldad aparece como la consciencia, la lucidez expuesta”. Esta consciencia es lo que nos permite comprender que la vida es siempre la muerte de alguien.<sup>19</sup> Para Artaud, la cuestión del teatro es inseparable de esta experiencia íntima, de manera que no lo aborda como teórico o reformador sino con la voluntad de encontrar en él su regeneración. El teatro debe volver a ser una fuerza anárquica de dislocación capaz de influir inmediatamente sobre la configuración del mundo. Su lema es: “Destruir todo para volver a lo esencial”.

Después de fundar junto al poeta surrealista Roger Vitrac el teatro *Alfred Jarry*, y debido al fracaso rotundo de sus primeros montajes, Artaud decide refugiarse en la teoría y dedicarse a sentar las bases de su “teatro de la crueldad”. Desde entonces el escenario se convierte para él en un mundo tangente a lo real que, a través de imágenes y acciones de gran impacto, intenta liberar el inconsciente en contra de la razón y la lógica. En este sentido, la finalidad del teatro artaudiano no es interpretar obras sino conseguir que todo lo que hay de oscuro en la mente, aquello escondido y no revelado, se manifieste de forma material. Partiendo de una crítica radical a la preeminencia del texto en la escena, Artaud desarrolla un proceso que acaba expulsando al autor, liquidando al personaje y extirpando la mimesis de manera absoluta. Sustraído de la idea de imitación, el teatro de Artaud se basa en la noción de *double*, que reúne la igualdad y la alteridad en un único objeto, aboliendo toda distinción entre modelo y figuración. Para ello Artaud exige que el teatro recupere su lenguaje específico, a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Una vez que se haya tomado conciencia de ese lenguaje en el espacio –lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas– el teatro deberá organizarlo en una especie de jeroglífico o ideograma cuya grafía ostenta el poder que reside en todo aquello que prescinde de la ayuda del alfabeto para figurar visualmente las cosas.

En definitiva se trata de crear para el teatro una metafísica de la palabra, del gesto y la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología, a la razón y a los intereses humanos. Allí donde el gesto teatral tradicional comenta o ilustra las palabras, que son las encargadas de expresar sentimientos o pensamientos, la

---

<sup>19</sup> DERRIDA, J. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p.332.

imagen cruel “alcanza directamente a los órganos de la sensibilidad nerviosa, como los puntos de sensibilización de la medicina china alcanzan los órganos sensibles y las funciones rectoras del cuerpo humano”.<sup>20</sup> Tal como sucede con la magia o con ciertos ritos religiosos primitivos, la imagen puede y debe cargarse de un influjo poético tan fuerte que sea capaz de fulminar a quien la recibe. El efecto del tipo de dramaturgia que reclama, lo encuentra Artaud en el teatro oriental, sobre todo en el teatro balinés, que tiene una estructura rigurosa y no deja sitio a la improvisación. Detrás de esta perfección estructural hay un trabajo calculado que Artaud pone en manos del director, encargado de organizar los diferentes elementos de la escena.

El origen de la metafísica de la crueldad –reconocida por Nietzsche y llevada a la práctica por Artaud– es también la filosofía de Schopenhauer, que define por primera vez en la cultura occidental una potencia absurda, inconscientemente cruel, que hace de la vida un sufrimiento: “el hombre, el animal más sufriente, por ser el más consciente, que ha ganado la guerra de las especies y la ha transformado en una guerra de sexos –motivo también presente en Nietzsche y en Artaud–, se deshace del dolor de vivir contemplando el sufrimiento del otro, sufrimiento del cual él es, o se imagina ser, la causa”.<sup>21</sup> No obstante, en los últimos textos de Artaud, el teatro de la crueldad se transforma en un ejercicio de liberación contra la metafísica, tal como se describe en el poema *Para terminar con el juicio de dios*, en el que se lee: “Crueldad es extirpar, por la sangre y hasta en la sangre de dios, el azar bestial de la animalidad inconsciente humana, en todos los lugares donde podamos encontrarla”.<sup>22</sup>

A través de la ironía y el humor Artaud deconstruye el lenguaje, el sujeto y el cuerpo. Para él, el cuerpo orgánico está radicalmente enfermo y sólo la producción de un “cuerpo sin órganos” sería capaz de liberar la anatomía; entonces no quedaría más que un cuerpo vacío y dolorido, un muerto-viviente.

Artaud constituye, después de Alfred Jarry, un segundo punto de inflexión en el desarrollo de la retórica del cuerpo y, por ende, en la conformación de una noción de cuerpo retórico que excede definitivamente el concepto de imagen o configuración plástica –al que tampoco renuncia– para profundizar en el destino

---

20 ARTAUD, A. *Carta a Orane Desmazis* (30 de diciembre de 1933). Citado por ABIRACHED, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación Directores de Escena, 1993, p.335.

21 DUMOULIÉ, C. “Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad”. En *Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, nº 4-5. Buenos Aires: La Cebra Ediciones, 2007, pp.15-30.

22 ARTAUD, A. *Para terminar con el juicio de dios*. Madrid: Need Ediciones, 1998.

sacrificial del hombre hasta volverlo en contra de su propia organicidad. Por eso el cuerpo se vacía de órganos para llenarse de flujos de intensidades, de exaltación y rabia, de violencia y pasión.



Antonin Artaud en *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer, 1928.

La puesta en práctica de un teatro ceremonial capaz de estremecer físicamente al espectador es retomada en la década del setenta por Jerzy Grotowski, que encuentra en el actor la encarnación del mito y la figura del hombre esencial. Grotowski pretende recuperar el ser oculto que subyace en la herencia cultural para encontrar nuevas formas de ritualidad. Para ello convierte al actor en un chamán, un “actor santo”, pero no en sentido religioso sino en el sentido de ascético, que se conoce a sí mismo y se prueba constantemente controlando su trabajo con silencio y una disciplina estricta. Para Grotowski el actor realiza un acto de ofrenda, de creación total; por eso su interpretación debe ser capaz de movilizar todos los sentidos del espectador, prometiéndole la transmisión de una verdad no

revelada sobre el mundo y sobre sí mismo: “Si el actor no exhibe su cuerpo sino que lo aniquila, lo quema, lo libera de toda resistencia a cualquier pulsión psíquica, no vende su organismo sino que hace ofrenda del mismo, repite el gesto de la redención, se acerca a la santidad”.<sup>23</sup>

En cuanto al entrenamiento, se trata de un trabajo interno, más metafísico que técnico, que en vez de cultivar el cuerpo tiende a desbloquearlo, a liberarlo de sus constricciones. A través de la denominada “técnica negativa” se crea un lenguaje orgánico independiente de la lógica en el que todo el cuerpo sustenta la palabra del actor. Grotowski revaloriza la pobreza para exponer la crueldad y exprime cada célula del cuerpo hasta revelar sus más íntimos secretos porque, a su entender, el actor más dotado es aquel que desarrolla al máximo las posibilidades esenciales de su propia personalidad.



Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, dirigida por Jerzy Grotowski en 1968.

---

<sup>23</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Citado por ABIRACHED, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación Directores de Escena, 1993, p. 426.



## 1.2. El panorama de finales de siglo

La búsqueda de la espiritualidad como un valor originario de la teatralidad decanta en dos magníficos creadores que comienzan a mostrar su talento en la década del 70, aunque continúan trabajando en la actualidad: Robert Wilson y Peter Brook. Con dos concepciones del cuerpo bien diferenciadas, estos directores renuevan de raíz la estética y la ética de los escenarios hasta convertirse en maestros de dos estilos que sientan las bases de todo el teatro posterior. En el americano Robert Wilson el cuerpo es ante todo una composición plástica de exquisita pureza visual que llega al punto de abstraer completamente el cuerpo vivo del actor. El silencio, el sostenimiento prolongado de la inmovilidad, los movimientos escultóricos y la gestión del tiempo interior son algunas de las premisas fundamentales de este artista que reconoce a Cunningham y a Graham como sus principales maestros. Por el contrario, para Peter Brook el actor es el elemento fundamental de la puesta en escena. Al igual que Grotowski, Brook considera que para hacer teatro sólo se necesita una cosa: el elemento humano; de allí las famosas palabras que abren su libro *El espacio vacío*: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un *escena-rio* desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.<sup>24</sup>

Para Wilson lo sagrado tiene que ver con un mundo enigmático, misterioso, que es experimentado y sentido por los espectadores de una manera sobrecogedora. En *Deafman Glance –La mirada del sordo*, espectáculo de 1970 que llegó a durar siete horas y media en el festival de Nancy– Wilson se dedica a explorar el poder de penetración de la mirada de un actor sordomudo, una propuesta inédica que sorprende por su pasividad e hipnotismo: “No contaba el tiempo para esta mirada. (...) Durante ese tiempo, se asistía a un relato de gestos de gran lentitud, mientras de la memoria interior del personaje iban surgiendo imágenes. Música lejana, procedente de los bastidores. Silencio. Unas notas de piano que parecen hipnotizar el tiempo. (...) La tensión, la lentitud de los gestos,

---

<sup>24</sup> BROOK, P. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 2012, p.12.

convierten la mínima porción de este espectáculo en un momento ceremonial”, escribe la crítica de espectáculos Colette Godard después de ver una función.<sup>25</sup>



*Deafman Glance* de Robert Wilson, 1970.

En el caso de Peter Brook, la práctica teatral va acompañada de una reflexión teórica de la que no solamente se desprenden sus célebres consideraciones sobre el espacio escénico y el actor sino también una verdadera filosofía relacionada con el teatro como actividad ritual. Brook no acepta ninguna idea preconcebida de la puesta en escena sino que aspira a dejar fluir las energías que se concentran en el espacio escénico hasta obtener una forma adecuada. Lo primero en definirse es el *set*, que no es más que la base, la plataforma sobre la que empezará a trabajar con los actores, que investigan libremente. Luego el director va depurando esa búsqueda, quitándole todo lo superfluo hasta mantener sólo aquello que le proporciona vida. Brook opina que la llamada “construcción de un personaje” no es más que un acto de fabricación de una falsificación convincente, por eso su planteamiento intenta desarrollar la creatividad de los actores para fabricar falsificaciones temporales que se destruyen de manera sucesiva. Este proceso crea en el actor una sensación permanente de inestabilidad que le permite, a la larga, vencer el miedo a la destrucción de la forma emergente

---

<sup>25</sup> VALIENTE, P. *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. Madrid: Universidad Complutense, 2000, p.73.

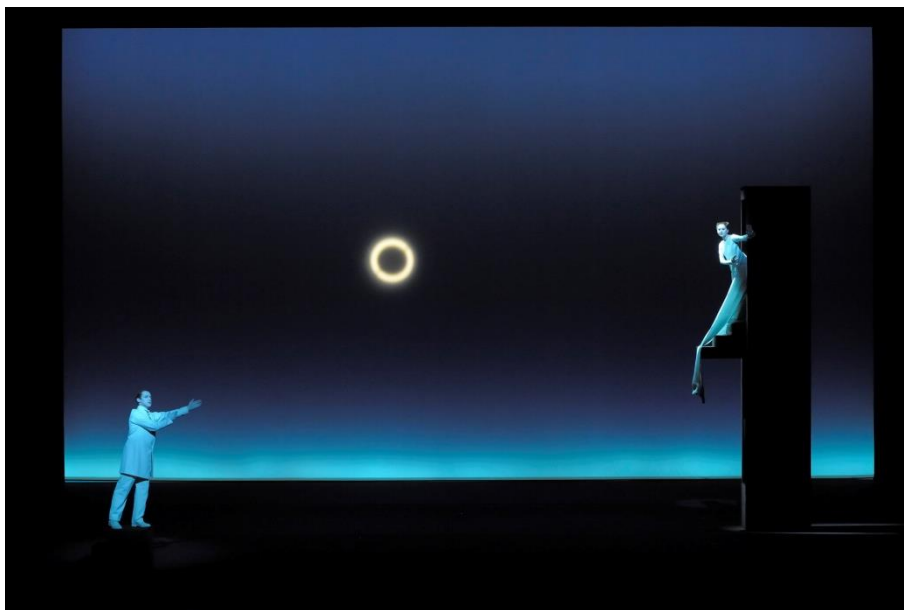
incentivando su poder de invención. Para Brook un actor mecánico que repite una y otra vez lo mismo no puede ser sensible ni sutil sino que está fingiendo desde dentro de una concha que le proporciona seguridad. Para Brook el *vacío* es importante porque cree que, en el teatro, ese vacío es lo que permite a la imaginación llenar sus huecos.



*The suit*, dirigida por Peter Brook en 2014.

El actor de Robert Wilson, en cambio, debe aprender a ser libre y creativo dentro de los límites estrictos y formales de un libreto visual previamente establecido que sustenta la puesta en escena. En paralelo a este libreto visual, el actor es obligado a construir una coreografía física y vocal extremadamente precisa, abstracta y singular en cuanto al tratamiento de las formas y los ritmos, supervisada hasta el más mínimo detalle por el director. En las obras de Wilson, el pulso emocional, el argumento y el sentido de la obra no surgen de la exposición del texto dramático sino principalmente de la cadencia de los movimientos y de las fluctuaciones de la iluminación, que tiene un peso decisivo en la puesta en escena y es tratada como si fuese un actor más. El cuerpo es percibido como una pura presencia en el espacio, pero ese espacio no está preconcebido sino que es construido por los propios actantes a partir de sus desplazamientos, que normalmente siguen líneas rectas. Wilson pinta y esculpe el espacio y el tiempo de

la escena a medida que se desarrollan los acontecimientos, conformando la obra en relación a la mirada. Su trabajo es a la vez estético y espiritual, y encuentra su especificidad en la forma, las imágenes y el control de la energía corporal, siempre privilegiando la significación abierta y, sólo en este sentido y desde un considerable distanciamiento, la participación activa del público.



*Pelléas et Mélisande*, puesta en escena de Robert Wilson, 2012.

Las indagaciones de Peter Brook y Robert Wilson aparecen reflejadas en el trabajo escénico de una generación de creadores que, surgidos en Europa y América a partir de los años ochenta, ponen en escena una serie de obras emblemáticas en las que el cuerpo tiene un protagonismo especial. Estos artistas, cuya originalidad y madurez creativa se pone de manifiesto especialmente a partir de la década del noventa, utilizan todos los recursos que tienen a su alcance para desplegar un teatro desprejuiciado y atrevido dentro del cual el cuerpo se expone en su extrañeza y potencial visual. Robert Lepage, Elisabeth LeCompte, Jan Fabre, Alain Platel, La Fura dels Baus, Angélica Liddell y Romeo Castellucci forman parte, entre otros muchos nombres, de esta generación.

Protagonistas de propuestas escénicas muy dispares, estos creadores aportan una mirada sobre el cuerpo que corrompe su unidad y sentido, explorando

la sensación de vacío, la carencia, la falta y el anhelo de plenitud, entendiendo la negatividad como una fuerza positiva que, en última instancia, se convierte en reafirmación vital: “Toda elevada emoción es efecto de la muerte, disolución de lo acabado, de lo histórico”, parecen vociferar los cuerpos parafraseando a Lyotard.<sup>26</sup> En ese movimiento de transformación los cuerpos aparecen y desaparecen, se deforman, se extravían, rozando conjuntamente lo sobrehumano y lo inhumano, lo abyecto y lo sobrenatural.

Vestigios de un contacto, de una espera o de una huella material – enfermedad, accidente, muerte física, reflejo–, los cuerpos que estos artistas presentan en escena se sitúan en las antípodas del cuerpo cotidiano o ideal. Son cuerpos excepcionales que, pasivos o convulsionados, exclusivos o redoblados, suspendidos y fugazmente recuperados, revelan la secuela de una acción retórica que actúa sobre ellos como un medio privilegiado de una “*mise au mystère*” en la reafirmación de una poética creadora de enigmas.

El devenir del cuerpo que se expone en escena –al igual que el devenir deleuzeano del hombre– ya no supone una composición en la línea de la *explicatio* sino que se conforma a partir de una *implicatio*, es decir de una línea de selección activa de virtuales en constante comunicación con aquello que Deleuze llama el *caosmos*. Entonces el interés ya no pasa por el cuerpo como *organización* o *compuesto* sino por las fuerzas que engendran al hombre imponiéndole una imagen siempre cambiante. En estos cuerpos, al igual que en Deleuze, la intensidad y la inmanencia siempre coinciden con figuras de lo no-formado, figuras que se afianzan como agentes de desfiguración: En la inmanencia las correlaciones de intensidades complejizan la percepción ya que la intensidad –como el acontecer– es una instancia de bifurcación y heterogeneización del cuerpo a partir de un entrelazamiento rizomático de las vivencias. El cuerpo ya no es un organismo ni una entidad ontológicamente estable, es un valor relacional engendrado por una serie de fuerzas en conflicto que desbordan completamente cualquier intento de contención física. Entonces, como en Merleau-Ponty, la cuestión se desplaza al “juego entre lo visible y lo invisible, entre la presencia visible e individuada y la pulpa oscura, poderosa, invisible y virtual del ser que se pliega”.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> LYOTARD, J-F. LYOTARD, J-F. *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981, p. 299.

<sup>27</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1997, pp. 153, 282- 283, 310, 321.

## **2. CUERPOS RETÓRICOS**



## 2.1. Categorías o estados de transitoriedad

Transitar por esos pliegues que desvirtúan el cuerpo indagando en las estrategias retóricas que contaminan su discurso es vincular el cuerpo a una serie de trayectorias difíciles de clasificar. Por eso el esbozo de unas categorías o *estados* de estos cuerpos sólo puede tener sentido dentro del contexto específico del análisis, de la estructura de la investigación. No obstante puede resultar extremadamente útil para poder diseccionar las implicaciones, los apareamientos y las resonancias internas que generan los vectores que impulsan cada tipología retórico-corporal, los mecanismos que se ponen en funcionamiento a la hora de exponer los diferentes estadios de esos cuerpos ante el público y las reacciones suscitadas en el espectador.

Evidentemente, forzar la correspondencia de estas categorías de cuerpos con una serie de figuras retóricas preconcebidas en base a un catálogo cerrado de gestos codificados, tal como se proponía en el siglo XVII, no haría más que dejar al descubierto la insuficiencia de estas figuras para plasmar la extraordinaria complejidad táctica relacionada con la temática del cuerpo en la escena de la contemporaneidad. De allí que para abordar el desgarramiento, la resistencia y las tensiones inmanentes del cuerpo se necesite recurrir a parámetros tan ambiguos y flexibles como el estado de excepcionalidad física, el trastorno emocional, el deseo descontrolado, el sacrificio autodestructivo, el desdoblamiento fantasmático o la suspensión –y el suspense– de la corporalidad.

Cada una de estas categorías revela para el cuerpo un destino escatológico y sagrado, inquietante y asombroso a la vez, en el que las intensidades intrínsecas afloran gracias al trabajo de figurabilidad. Se trata siempre de un estado transitorio del cuerpo, que se caracteriza por su forma inestable a partir de un conjunto de ejes y vectores, gradientes y umbrales, mutaciones de energía, desplazamientos,



migraciones: “Multiplicidad formal de los atributos sustanciales” diría Deleuze, multiplicidad de fusión que desborda efectivamente las fronteras del cuerpo biológico para instalarlo en ese límite incierto que se encuentra entre las superficies estratificadas sobre las cuales el cuerpo se pliega y el plan de consistencia en el que se despliega y se abre a la experimentación.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1997, p.159.

### 2.1.1. El cuerpo excepcional

*“La admiración es una sorpresa repentina en el alma que nos empuja a considerar atentamente aquellos objetos que parecen raros y extraordinarios (...) Nos produce admiración cualquier objeto que en un primer encuentro nos sorprende, y que consideramos como algo nuevo o muy diferente de lo que ya conocemos”.*

*René Descartes*

La historia de la admiración humana por los fenómenos inusuales de la naturaleza es muy extensa. Ya para los griegos, todo aquello que formaba parte de la naturaleza pero que no se dejaba someter a las leyes del pensamiento racional ni a las opiniones comunes era considerado *parádoxa*. *Parádoxa* o *thaumásia* en griego, al igual que *mirabilis* o *admiranda* en latín, designaba la *maravilla*, lo que atraía la mirada y era digno de admiración. Maravilla, o *prodigio* –que significa lo que está antes de la palabra, o antes del decir– es a su vez sinónimo de *monstruo*, que en griego se decía *tera*, un término utilizado para nombrar aquello de lo cual “no se puede decir nada”. El término *teras*, traducido por los latinos como *monstrum*, también se utiliza como prefijo para bautizar al cuerpo extraordinario desde la mirada de la medicina: la *teratología* –que literalmente es el estudio de los *teras*– se refiere al estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal y es un término activo aún en los años noventa del siglo XX, cuando el vocablo comienza a considerarse ofensivo en Occidente.

A lo largo de los siglos, el poder psicológico de la admiración de los prodigios se atribuyó a la infrecuencia o a la obscuridad de los mecanismos físicos capaces de producirla. En la Edad Media los ostentos eran considerados

acontecimientos sobrenaturales que dependían directamente de la voluntad de Dios, por lo que generaban una misteriosa atracción. Teólogos y filósofos argumentaban que Dios demostraba la inconmensurabilidad de su poder, de su creatividad y de su propia sobrenaturaleza poblando el mundo no sólo de creaciones “comunes” sino de objetos mucho más hermosos y notables con el objetivo de impedir que los habitantes del mundo llegaran a consumirse en una contemplación demasiado estática y reiterativa de los fenómenos corrientes.

Dentro de este contexto comienza a escribirse la historia del cuerpo excepcional, un cuerpo extra-cotidiano y diferenciado, con unas particulares que lo estigmatizan y a menudo lo condenan al ostracismo social por considerarlo poco viable dentro del sistema. Sin embargo, a pesar de constituirse al margen de los modelos dominantes como lugar de inscripción de la experiencia traumática y de las situaciones denigrantes vividas a partir de su condición, el cuerpo singular continúa generando una fascinación única derivada a la vez de su extrañeza y de su extraordinaria potencia visual. “Difficult beauty” / “belleza difícil”<sup>29</sup> podría ser un término adecuado para nombrar la belleza que desprenden estos cuerpos que viven fuera de la norma y que requieren una mirada profunda por parte del espectador; cuerpos que cultivan una “belleza verdadera” que contradice el sentido trivial de lo bello para aproximarlos a lo sublime y trascienden los efectos típicos del *pathos* generando un placer paradójico procurado por la incomodidad propia de su contemplación.

Si en la Alta y Baja Edad Media el cuerpo excepcional había sido motivo de una emoción muy respetada propia de ricos, poderosos, abates, nobles y reyes, es decir de unos pocos privilegiados que podían tener acceso a la observación prodigiosa, en el siglo XVII el estudio del cuerpo singular se desplaza hacia el ámbito científico, llevando a los eruditos a concentrarse en aquello que origina tal emoción con el fin de intentar entenderla. Esta postura se mantiene hasta el siglo XVIII, cuando la admiración pasa a ser un asunto de masas crédulas sin formación. Los portentos comienzan a ser manipulados por predicadores populares, charlatanes y agitadores políticos y el cuerpo excepcional es relegado al ámbito del entretenimiento popular.

Tendremos que esperar al siglo XX para que el arte recupere estos cuerpos de una manera inédita, acorde con una intención explícita y generalizada propia de

---

<sup>29</sup> Término acuñado por el filósofo inglés Bernard Bosanquet (1848-1923).

la mentalidad posmoderna de mostrar públicamente el cuerpo en su estado de decadencia y vulnerabilidad. El teatro post-representativo, ajeno a los roles del cuerpo mimético, lo incorpora con el objetivo de recordar la imperfección y la finitud humanas; es entonces cuando el cuerpo deja de construirse como significante, como portador de sentido, para constituirse como una corporalidad auto-suficiente. El cuerpo ya no cuenta historias sino que se manifiesta principalmente a través de su presencia, que lleva implícita la historia personal del actor: tal como expresara Artaud respecto del Cuerpo sin Órganos, podría decirse que el cuerpo extraordinario no es un cuerpo anatómico sino un *cuerpo imagético* generado por los estados naturales de la percepción del propio cuerpo, un relicario de revelaciones atravesado por impulsos, deseos, sentimientos, pensamientos y paisajes interiores que le crean nuevas formas de interactuar con el mundo.

Dentro de la categoría del cuerpo excepcional encontramos actores con cuerpos mutilados o enfermos, marcados por alguna insuficiencia física o mental, cuerpos que no se imponen por sus acciones sino que se dejan poseer por una forma corporal que los trasciende. Estos cuerpos son siempre fruto de alguna interferencia interna o externa –provocativa y catalizadora– que los coloca fuera de la psicología, en un lugar y un tiempo propios de la imagen sintomática. Su forma es producto de una *violencia operatoria* que les otorga una capacidad traumática fundamental que crea una deformación manifiesta que trae aparejado en el espectador un impacto visual. Esta forma representa la experiencia de una destrucción que significa siempre el asesinato de una versión anterior. En este sentido, podría decirse que el cuerpo extraordinario es una manifestación de la experiencia de la vacuidad de la razón frente a la evidencia cruel de la existencia, una experiencia que nos confronta con nuestra propia imagen como espectadores para acentuar la dialéctica de nuestra propia existencia.

La Societas Raffaello Sanzio es uno de los colectivos que mejor ejemplifica esta complejidad derivada de la forma corporal. Surgido en los años ochenta y dirigido por el multifacético Romeo Castellucci el grupo lleva adelante un modo de creación en el que el cuerpo, aún siendo un elemento más de la escena, impone su presencia de manera brutal. La introducción de cuerpos excesivos, lesionados, dolientes, es un rasgo característico de la compañía desde su primera época denominada “iconoclasta” hasta los años noventa. En las primeras producciones el cuerpo ya aparece de una manera compleja porque aún conservando la estructura

y la superficie –de carne y hueso– del actor tradicional, se comporta como un todo-comunicable, un puro-comunicable potencial a partir de un cuerpo desbordado en el sentido más carnal. Este modelo de trauma y exceso se observa ya maduro en producciones como *Orestea (una commedia organica?)* de 1992, *Giulio Cesare* de 1997 o *Genesi, from the museum of sleep* de 1999, obras en las que los actores salen a escena cargando con una apariencia marcada por una experiencia de vida que ha dejado en ellos una cicatriz o incapacidad –o capacidad– técnica especial, un estado de felicidad o angustia y una manera de posicionarse frente al mundo.

*Orestea* se plantea como una sucesión de imágenes impactantes que conducen al espectador a un mundo devastado por la venganza, pero a partir de una mirada completamente nueva. La rareza de la propuesta reside principalmente en el aspecto de los cuerpos seleccionados para encarnar los personajes y en la manera de exhibirlos: Castellucci presenta al rey Agamenón como una víctima inocente de la fatal intriga; para ello recurre a un actor con síndrome de Down que se presenta con sus propias características como exponente de bonhomía e ingenuidad. Apolo, el instigador del homicidio, enfundado en una máscara negra e interpretado por un actor sin brazos, evoca la perfección de la estatuaria griega; el dios olímpico no posee la capacidad física suficiente para cometer el acto, por lo que necesita de la intermediación de Orestes. Éste, por su parte, es extremadamente delgado, anodino y falto de expresión; su imagen se completa con un brazo mecánico que lleva adosado un puñal del que se sirve para arremeter contra sus víctimas con un gesto repetitivo y maquinal. Orestes, en resumen, es presentado como un ser sin voluntad propia, sumido a los designios divinos y manipulado por su hermana Electra, promotora de sus actos. Electra, al igual que Clitemnestra, es interpretada por una actriz obesa, por extensión devoradora y ansiosa de poder.

Como muestran estos ejemplos, en la *Orestea* de la Societas Raffaello Sanzio la tragedia evoluciona a través de unos cuerpos devastados, vencidos, confiscados: “Ma *Orestea* –explica Castellucci– (...) è anche il dramma della putrefazione, dei corpi in decomposizione che tornano in forma di fantasma. In verità, sono proprio i morti il motore della storia, gli unici agenti-attori del dramma” / “Mi *Orestea* (...) es también el drama de la putrefacción, de los cuerpos en

descomposición que vuelven en forma de fantasma. En realidad, el motor de la historia son los muertos, los únicos agentes-actores del drama”.<sup>30</sup>



Orestes y el dios Apolo en *Oresteia* de la Societas Raffaello Sanzio, 1992.



---

<sup>30</sup> CHINZARI, S. “Orestes, eroe maschilista”, *L’Unità*, 23 de enero 1995, p.12. Citado en CHINZARI, S. *Nuova scena italiana*. Roma: Castelvecchi, 2000, p.110.

Para Clitemnestra, Castellucci elige una mujer con un cuerpo realmente excesivo y, dando un giro inesperado a la obra griega, le reestablece su trono: “In *Le Eumenidi* (Eumenides), the last part of the *Oresteia*, Clytemnestra turns into a *mater scandalosa*. Castellucci re-invents Aeschylus’s *Oresteia*: the matriarchal orden is established over the patriarchal orden”. / “En *Las Euménides*, la última parte de la *Oresteia*, Clitemnestra se convierte en una *mater* escandalosa. Castellucci reinventa la *Oresteia* de Esquilo: el orden matriarcal se establece por encima del orden patriarcal”.<sup>31</sup> Clitemnestra es una mujer-ballena en el sentido de Melville, un modelo paradigmático de la estética de la desmesura y de la *hipérbole* con todas sus consecuencias: por un lado, la obesidad sugiere potencia física, virilidad, gloria, riqueza; por otro, un cuerpo pesado, entristecido y letárgico, cuyo destino está ligado a la agonía y a la muerte. Se trata de un cuerpo de una exuberancia lujuriosa, no tanto en su acepción moral –de vicio– sino más bien en su sentido estético –del francés *luxuriance*, o “abundancia excesiva”– y estructural –de despilfarro improductivo, como exceso o transgresión sin más–.



El cuerpo exuberante de Clitemnestra contrapuesto al cuerpo anoréxico de Pilades.

Así entendido, el cuerpo de la reina, a medio camino entre la forma corporal y la materia informe, pasa a pertenecer al campo de lo *figural*, al de las “falsas semejanzas”, al de la monstruosidad. Monstruosidad en el sentido de rechazo de las fórmulas plásticas de compromiso, de una inquietante dualidad corporal que

<sup>31</sup> CASTELLUCCI, R. *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*. Roma: Ubulibri, 2001, p. 157.

permite el desbordamiento y el caos, de una belleza que incorpora el horror y de una libertad que mantiene vivas las contradicciones pulsionales que intenta trascender. Monstruosidad también como estructura dialéctica y sintomal de una imagen de cuerpo cuya deformidad conduce, al mismo tiempo, a la desgracia y al asombro.

Pero si etimológicamente *monstrum* es sinónimo de *maravilla*, cabe recordar que *mirabilis* proviene de la raíz *mir* –*miror*, *mirari*–, que implica de por sí una relación original con la mirada y la visualidad. La maravilla monstruosa está indefectiblemente ligada a la experiencia ocular, ya que el monstruo es ante todo un ser plástico, visual. Por eso invita al *voyerismo*, a la mirada superficial –no por casualidad el término *mostración*, del latín *monstrare*, *mostrar*, tiene la misma raíz que *monstruo*–. Del mismo modo, el cuerpo excepcional se predispone a ser exhibido para ser despiadadamente observado y humillado, tal como sucedía en las populares “ferias de monstruos”. En estas ferias, la perversa curiosidad de la gente era saciada a través de la explotación de los seres más débiles, una práctica execrable que se refleja magistralmente en creaciones cinematográficas como *Freaks* de Tod Browning o *El hombre elefante* de David Lynch, filmes que transmiten un mensaje de condena moral para los promotores y de salvaguarda para las víctimas.

En el teatro de la Societas Raffaello Sanzio, sin embargo, el cuerpo deforme está exento de juicios y consideraciones moralistas. Castellucci trabaja con los cuerpos singulares de la misma manera que con el resto de intérpretes de su teatro, intentando recuperar para ellos un lugar legítimo dentro la escena. De esta manera se aleja de los fenómenos de feria y del efecto voyerista, potenciando la imagen corporal de sus actores como materia estética y opción dramática, trascendiendo la anécdota y el sentimentalismo que estos cuerpos podrían provocar dentro de un ámbito no-ficcional.

Romeo Castellucci se opone radicalmente a la instrumentación de personas con cuerpos atípicos, a pesar de trabajar principalmente con amateurs: “Souvent, les non professionnels parviennent à une vérité de jeu stupéfiante parce qu’ils conservent une capacité d’émerveillement et un naturel qu’ont perdu les professionnels” / “A menudo, los no profesionales llegan a una verdad asombrosa en escena porque conservan una capacidad de maravilla y una naturalidad que



pierden los profesionales”.<sup>32</sup> El principal argumento de Castellucci es que sus actores tienen plena consciencia de lo que están haciendo, participan voluntariamente en el proyecto artístico y comprenden el sentido de su pertinencia. La presencia de este tipo de cuerpos forma parte del dispositivo dramático y, desde este punto de vista, el problema de la explotación no es abordado. Se trata más bien de un trabajo de tipo poético a través del cual el director intenta conectar directamente con el público a partir de una experiencia que es, en primera instancia, estética. Barthes comenta que “todas estas transgresiones de la naturaleza hacen comprender que lo poético –pues lo monstruoso no podría ser sino lo poético– está siempre fundado en un desplazamiento del nivel de percepción”.<sup>33</sup> Castellucci sitúa a los actores como emisores de signos, por eso le interesan los cuerpos con presencias fuertes, pero al mismo tiempo introduce una distorsión entre el signo emitido por la propia naturaleza del actor y aquello que transmite; el juego entre enunciador y enunciado es extremadamente rico.

Para suscitar la emoción que persigue, Castellucci necesita un actor con un “*corps vrai*”, un “cuerpo verdadero” que aporte una importante presencia escénica; por eso selecciona a sus actores por la extraña belleza que se encuentra presente en ellos, sin apelar prácticamente nunca al casting. Para el director italiano, sus actores son un hallazgo, un auténtico “*objet trouvé*”. No obstante reconoce que los intérpretes deben estar preparados para presentarse en escena: “Le corps de l’acteur est un passage à travers lequel transite une énergie, un principe. Il doit déjà être prêt, nécessairement parfait, lorsqu’il monte sur scène. Nous comprenons ainsi que le corps de l’acteur doit être préparé” / “El cuerpo del actor es un pasaje a través del cual transita una energía, un principio. Debe estar preparado, necesariamente perfecto, cuando entra en escena”.<sup>34</sup> En su preparación, el actor trabaja siempre con sus limitaciones, es decir, se mantiene dentro de sus posibilidades, principalmente a nivel corporal. Lo más difícil para el actor es encontrar ese instinto que, al igual que en el niño o el animal, hace que un movimiento, por pequeño que sea, pueda movilizar todo su ser, tanto física como mentalmente. Esta preparación exige un trabajo de gran concentración y calma

---

<sup>32</sup> CASTELLUCI, R. En PAPIN, A. *L’acteur survivra-il? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci?* Lausanne: Haute École de Théâtre de Suisse Romande, 2009, p.15.

<sup>33</sup> BARTHES, R. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1985, p.142.

<sup>34</sup> CASTELLUCI, R. En PAPIN, A. *L’acteur survivra-il? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci?* Lausanne: Haute École de Théâtre de Suisse Romande, 2009, p. 25.

para poder lograr la fuerza de esa presencia escénica. La demanda para el actor es enorme, pero no a nivel de acción. El actor de la Societas Raffaello Sanzio no crea, soporta su propia presencia, se vuelve pura exhibición. Y es de esa exhibición magnificada por la confrontación de los contrarios que surgen unas imágenes tan atroces como esperpénticas ante las cuales es imposible que el espectador permanezca indiferente. Cosificado y situado en primer plano, el cuerpo se impone más allá de los límites de lo convencionalmente aceptado para hacer resurgir el lenguaje de una manera diferente. Los cuerpos que aparecen en *Oresteia* significan mucho por sí mismos, tanto que exceden su significado, anulándolo: “L’acteur est alors un ‘ange du bizarre’ qui ‘dérègle la raison’, car c’est cette tension en lui qui va en faire un seuil vers un imaginaire cruel et renouvelé” / “El actor es entonces un ‘ángel de lo bizarro’ que ‘desordena la razón’, puesto que es la tensión que se genera en él lo que crea el umbral hacia un imaginario cruel y renovado”.<sup>35</sup>

Deleuze y Guattari definen la obra de arte como un bloque de *perceptos* – comienzos de percepción– y *afectos* –lances de afecciones–. El teatro de la Societas Raffaello Sanzio también puede interpretarse en este sentido, ya que intenta instalar al espectador en un estado de recepción absoluta en el que es capaz de sentir una emoción auténtica. A partir de este estado que mueve su conciencia y le reenvía a su propia experiencia de dolor, el espectador puede construir una reflexión personal sobre su situación en el mundo y evaluar sus posibilidades de acción. La relación con el público, sin embargo, es siempre conflictiva, ya que las imágenes percibidas contradicen ineludiblemente el marco referencial del espectador. A pesar de que cada espectador es único, se producen reacciones típicas que denotan la existencia de posicionamientos estéticos propios de nuestra época y de cánones de belleza dominantes en nuestra sociedad. En ciertas lenguas, la noción de *belleza* se superpone a la idea de *bondad*: en griego, por ejemplo, *καλός* –*kalos*– significa a la vez *bello* y *bueno*. Con frecuencia es difícil separar estos conceptos si no se hace a través de un choque sensorial, porque los cuerpos que se encuentran fuera de la norma tienden a ser automáticamente catalogados como viciosos o patológicos, y con este pretexto se les usurpa su dignidad.

Pero para Romeo Castellucci no hay una ética a priori que no se encuentre ligada a los prejuicios. Al contrario, es la estética la que produce la ética, tal como lo explica en una carta a la ex directora del *Kunstenfestivaldesarts* de Bruselas, Frie

---

<sup>35</sup> Idem, p. 43.

Leysen, que le expone sus dudas sobre la presencia de este tipo de cuerpos en escena: “C’est avec l’esthétique qu’on traverse le corps et le naufrage du mot. Elle ne donne pas de réponses, l’esthétique, elle excède chaque question: en la relançant. Alors il n’est pas possible, pour moi, d’identifier a priori une éthique qui soit inhérente à l’œuvre, qui la justifie positivement aux yeux du monde. Une œuvre peut être exacte mais pas juste. Je ne peux reconnaître la justice éthique –je ne dois pas le faire... absolument– parce que le nœud du problème artistique est, dans son essence, esthétique”. / “Es a través de la estética que se atraviesa el cuerpo y el naufragio de la palabra. La estética no da respuestas sino que excede cada pregunta, reformulándola. Por tanto, para mí, no es posible identificar a priori una ética que sea inherente a la obra, que la justifique positivamente ante los ojos del mundo. Una obra puede ser exacta pero no justa. No puedo reconocer la justicia ética porque el meollo del problema artístico es, en esencia, estético”.<sup>36</sup>

Para Castellucci, esta estética se define como riesgosa, extraña e inesperada. Es una estética que no está inserta dentro de un marco moralizante y homogeneizado, sino allí donde la consciencia del espectador transgrede los límites. Frente a la belleza artificial promulgada por los media, Castellucci intenta mostrar la verdadera belleza del cuerpo humano, aquella que habitualmente es rechazada o ignorada, proponiendo al espectador una experiencia sensorial capaz de sorprenderlo con cada aparición.




---

<sup>36</sup> CASTELLUCCI, R. Carta a Frie Leysen, Cesena, enero 1999. En CASTELLUCCI, C. *Les pèlerins de la matière*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp.184-185.

Continuando con esta tipología de cuerpos, en 1997 la Societas Raffaello Sanzio estrena *Giulio Cesare*, una obra inspirada en la homónima de Shakespeare leída desde el punto de vista de los historiadores e intelectuales latinos. En ella, Romeo Castellucci desarrolla una reflexión sobre el poder de la palabra; sin embargo no se trata de una deconstrucción de los discursos políticos o de una revelación última sobre las relaciones entre discurso y poder. La retórica, el tema central en torno al cual gira la obra, es llevada a un estadio donde la misma deja de tener una función lingüística para volverse una acción corporal, de tal manera que lo retórico es percibido por el espectador como algo intrínseco al cuerpo, algo que está escondido o albergado en él.

En la escena inicial de la obra, un actor se introduce en escena una videocámara a través de una endoscopia con el objetivo de adentrar al espectador en su cuerpo. El camino de la cámara, desde las fosas nasales hasta la glotis, permite visualizar en una pantalla circular el recorrido inverso al de la proyección de la voz y mostrar el vacío que existe allí donde la voz es construida. Castellucci lo explica de la siguiente manera: “On touche à une intimité qu’on ne pourrait pas voir autrement. (...) Il y a un voyage à l’intérieur de l’acteur, on voit ses muqueuses, les muqueuses qui produisent la parola, et c’est là qu’est le scandale, aller chercher l’origine quasi pornographique de la parola comme si la gorge de l’acteur avait le même genre de problématique par rapport à la pudeur de ses organes génitaux” / “Se toca una intimidad que no se podría ver de otra manera. (...) Hay un viaje al interior del actor, donde se ven las mucosas, las mucosas que producen la palabra, y es allí donde se produce el escándalo, en buscar el origen casi pornográfico de la palabra como si la garganta del actor fuese del mismo género problemático que el pudor de sus órganos genitales”.<sup>37</sup>

La laringe, que se contrae y se dilata con simultáneos gargarismos, destila una obscenidad sutil pero contundente, una imagen rica en referencias a los órganos sexuales femeninos que contiene además una crítica irónica contra la aparente virilidad del poder retórico de los políticos, un poder obsceno atravesado por la deshonestidad: “C’est donc aussi ironique par rapport à la tension masculine, machiste, fortement sexuée de tout le *Jules Caesar*, où il y a seulement des hommes, politiques, de voir dans la gorge du premier acteur cet organe sexual

---

<sup>37</sup> CASTELLUCCI, R. Citado por BUTEL, Y. (ed.) “De l’informe, du difforme, du conforme au theatre”. En *LEIA*, Vol.15. Berna: Peter Lang Editions, 2010, p. 83.

féminin. Les cordes vocales qu'on va examiner renvoient immédiatement au vagin. L'association est immédiate. Et on voit les cordes vocales vibrer en une contraction musculaire ce qu'ensuite nous considérons comme du discours, de la parole, mais avant tout il y a la chair, la contraction musculaire. L'histoire que la parola c'est du soufflé est aussi un mensonge, la parole qui a le même destin que le corps et donc a une présence mais aussi la merveille de la chair". / "El hecho de ver en la garganta del primer actor este órgano sexual femenino, es también irónico en relación a la tensión masculina, machista, fuertemente sexuada de todo el *Julio César* (de Shakespeare), en el que aparecen solamente hombres, políticos. Las cuerdas vocales que se examinan, nos reenvían directamente a la vagina. La asociación es inmediata. Vemos vibrar en una contracción muscular de las cuerdas vocales aquello que a continuación consideraremos como el discurso, la palabra, pero que es ante todo carne, contracción muscular. La historia de que la palabra es soplido es una falsedad, la palabra tiene el mismo destino que el cuerpo y por lo tanto tiene una presencia, entraña también la maravilla de la carne".<sup>38</sup>

En *Giulio Cesare* aparece una intención manifiesta y ambivalente del director que, por un lado, intenta poner en evidencia la naturaleza artificial y construida del lenguaje enfatizando la dificultad de su articulación mientras, por otro lado, subraya el aspecto carnal y orgánico de la palabra, su inseparabilidad del cuerpo. En la controvertida versión de Castellucci el corrupto *logos* cede su plaza al lenguaje corporal, portador de un discurso auténtico. La endoscopia se convierte entonces en un gesto retórico en sí mismo, un instrumento que permite indagar en la calidad corporal de lo retórico. Cuando el espectador pasa del exterior al interior, viola un tabú originario, traspasa el zócalo de lo obscuro y descubre la deformidad orgánica, repugnante, que se esconde debajo de la superficie. La endoscopia permite al espectador visualizar el cuerpo reprimido, vergonzoso, ultra-humano, abriéndolo, desplegándolo –como una banda de Moebius– en una única cara sin reverso que ya no tiene nada que ocultar. El cuerpo se vuelve explícito, paroxístico, exhibiendo una anatomía paradójica, incierta. La imagen intracorporal proporciona una visión informe del ser humano a partir de un conjunto de retazos de discursividad traumática que revelan el sufrimiento real del actor al proyectar la voz. Para Castellucci el actor es un mártir que expone su cuerpo sufriente al espectador, pero no se trata de un sufrimiento patológico sino de un sufrimiento que se

---

<sup>38</sup> Idem, p. 83.

transforma en energía, convirtiéndose en acto de potencia retórica. Lo que en la vida cotidiana se percibe como un proceso natural y evidente, se vuelve en este caso un ejercicio violento, un combate entre la naturaleza y la construcción artificial.

No obstante, en *Giulio Cesare*, la escena descrita no es la única que experimenta anomalías en cuanto a la emisión del sonido y la articulación del lenguaje verbal: todos aquellos personajes que ejercen el arte de la retórica presentan algún tipo de deformación a nivel discursivo. Cicerón, interpretado por un actor obeso que sufre de bocio, se convierte en un descomunal instrumento de cuerdas. Sobre su espalda desnuda, Castellucci dibuja dos *efes* de violín en referencia directa a la célebre foto de Kiki de Montparnasse realizada por Man Ray, un guiño al surrealismo que no posee solamente una función decorativa: Durante la República Romana Cicerón prodigaba lecciones de elocuencia, pero en la obra es condenado a repetir como un disco rayado siempre la misma palabra. Cicerón es un violín que no suena porque no tiene cuerdas, porque le faltan sus partes sensibles; al contrario, se ha convertido en un artefacto grotesco del que sólo sobreviven las rajaduras, como dos contundentes heridas que sólo garantizan la resonancia, el ilimitado eco de la repetición.



Cicerón de espaldas a Julio César en *Giulio Cesare* de la Societas Raffaello Sanzio, 1997.

Durante el primer acto, Bruto inhala gas helio y, como consecuencia de ello, el timbre de su voz muta hacia armónicos más elevados. Se trata de un discurso imposible durante el cual se ahoga y sofoca continuamente. Cuando este mismo personaje reaparece en el segundo acto, el escenario ha cambiado completamente, se encuentra devastado por la guerra –hija de la política y, por ende, también de la retórica–, presentando un clima apocalíptico y sobrecogedor. Después de la muerte de César, protagonizado por un hombre extremadamente viejo y frágil, indefenso ante la traición, Bruto y Casio vagan sin rumbo hacia al suicidio. Sus cuerpos están anoréxicos y no queda prácticamente nada de ellos sino tan sólo una corporalidad vacía, al límite de la supervivencia. El cuerpo de Bruto se presenta etéreo, consumido, porque después del asesinato no queda nada de él: “Emptiness has become the problem of Brutus. Brutus has even killed the image of the world and now that he has surpassed the two questions of Hamlet “to be or not to be”, there is nothing left for him except the emptiness: to empty himself. Here enters anorexia!”. / “El problema de Bruto es el vacío. Bruto ha asesinado la imagen del mundo y ahora que ha superado las dos cuestiones de Hamlet, ‘ser o no ser’, no hay nada más para él excepto el vacío: el vacío en sí mismo. Por eso la anorexia!”<sup>39</sup>

Casio es interpretado por una actriz también anoréxica de cuyo cuerpo raquítico cuelga una lápida donde puede leerse “Esto no es un actor”, evidentemente en relación a la famosa frase de Magritte “Esto no es una pipa”. Castellucci explica: “[Magritte] affirme la pipe par un dessin ou une calligraphie pour mieux la nier, et afin que la négation elle-même devienne une affirmation. Mais la pipe niée, ou le corps de César mort, ou le corps d’une actrice anorexique, à la souffrance auto-efficace, non seulement ne sont pas abolis, mais reviennent dans une espèce d’apothéose. L’idée d’acteur devient totale [...] En écrivant ‘ceci n’est pas un acteur’ je n’ai pas voulu présenter, tout nu, un corps dans son évidente douleur. J’ai voulu souligner le fait que c’était un acteur, et un corps anorexique, dans ce cas, l’est symboliquement deux fois. Le théâtre ne se dilue pas, parce que c’est la représentation qui cède face à elle-même”. / “Magritte reafirma la pipa a través de un dibujo o una caligrafía para negarla mejor, con el fin de que la negación se convierta en una afirmación. Pero la pipa niega, como el cuerpo de César muerto o el cuerpo de una actriz anoréxica, el sufrimiento auto-eficaz, que no

---

<sup>39</sup> CASTELLUCCI, R. “*Ceci n’est pas un acteur*, considerazioni sull’attore in Giulio Cesare”. En *Epoepa della polvere*. Roma: Ubulibri, 2001, p. 220.

solamente no es abolido sino que se convierte en una especie de apoteosis. La idea del actor se vuelve total. (...) Escribiendo 'esto no es una pipa' no pretendo presentar, al desnudo, un cuerpo en su evidente dolor. Pretendo subrayar el hecho de que se trata de un actor y de un cuerpo anoréxico, en este caso, lo es simbólicamente dos veces. El teatro no se diluye, porque es la representación que cede ante sí misma".<sup>40</sup> En otras palabras, la frase "Esto no es un actor" encarna un doble rechazo: la negación del rol de la intérprete y la negación de la muerte de la actriz como persona real. El cuerpo, en tanto, se reafirma como una realidad concreta con todo el dolor del personaje concentrado en ella, adherido a su propio esqueleto. La muerte, que en el texto de Shakespeare no se materializa sobre el escenario, aparece en este cuerpo anoréxico como una realidad tangible, una posibilidad concreta que el espectador puede percibir.



Los cuerpos anoréxicos de Bruto y Casio.

Pero la problemática del cuerpo extraordinario todavía puede llevarse más allá. Para el monólogo de Marco Antonio, Castellucci elige a un actor que ha padecido un cáncer de garganta y ha sufrido una traqueotomía. Con el objetivo de remarcar las ambivalencias de la retórica, Castellucci ofrece al público la posibilidad de escuchar un discurso político que, con voz ronca y distorsionada, surge

---

<sup>40</sup> BIET, C. y TRIAU, C. *Qu'est ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, 2006, p. 909.



directamente de la tráquea del personaje. Marco Antonio se ve obligado a reinventar su voz y la retórica de su discurso. El espectador, por su parte, se ve forzado a percibir su impotencia al menos en tres niveles: primero, en la voluntad de expresarse; segundo, en el esfuerzo necesario para articular las palabras; tercero, en las palabras que no puede pronunciar de la manera esperada: “La veu, despullada de la seva propia gola, es torna pulsació esofàtica, una commoció pura de la vibració. Qualsevol articulació de significat es torna borrosa i desapareix. Només persisteix la modulació vocal i es redueix a la meitat quan, de sobre, és absorbida pels sorolls corporals. El discurs que surt de la gola oberta, ara es converteix en exo-squelet de la persuació retòrica i el discurs coincideix literalment amb la declaració d’una “ferida”, l’única fonació que pot soportar el conte explicat pel cos de Juli Cèsar, perforat per “boques mudes”. Aquest cos sense l’òrgan del llenguatge (les cordes vocals) és l’emblema d’un cos que és eloqüent per si mateix, com un “jo” invadit per un cadáver elevat al to del discurs dins una exhibició despullada del cos flagel·lat” / “La voz, despojada de su propia garganta, se vuelve pulsación esofágica, una conmoción pura de la vibración. Cualquier articulación de significado se torna borrosa y desaparece. Nomás persiste la modulación vocal y se reduce a la mitad cuando, de pronto, es absorbida por los sonidos corporales. El discurso que sale de la garganta abierta se convierte en exo-esqueleto de la persuasión retórica y el discurso coincide literalmente con la declaración de una ‘herida’, la única fonación que puede soportar el relato explicado por el cuerpo de Julio César, perforado por ‘bocas mudas’. Este cuerpo sin el órgano del lenguaje (las cuerdas vocales) es el emblema de un cuerpo que es elocuente por sí mismo, como un ‘yo’ invadido por un cadáver elevado al tono del discurso dentro de una exhibición despojada del cuerpo flagelado”.<sup>41</sup>

El cáncer es un tema delicado de tratar para la sociedad occidental contemporánea, ya que aún se asocia a una enfermedad misteriosa e incurable que significa un peligro mortal dentro de un entorno que, en general, tiende a reprimir la vejez, la decrepitud y la muerte. Un cuerpo enfermo es un cuerpo en crisis, un objeto tabú entre el miedo y la fascinación. Pero a su vez es un cuerpo que ejerce un efecto de distanciamiento, ya que no nos invita a tocarlo sino principalmente a observarlo. En la cultura occidental, el cuerpo enfermo es a menudo aislado, relevado de sus actividades cotidianas e incluso condenado a vivir un rol especial

---

<sup>41</sup> DI MATTEO, P. Programa de mano de *Juli Cèsar*. Trossos. Festival Temporada Alta 2014.

fuera de las normas sociales. En este sentido la persona enferma se relega a un estado liminal –un tiempo fuera del tiempo–. Esta *liminalidad* –cuya raíz es *limen*, “umbral”– define a la persona enferma como un agente de marginalización social pero que, al mismo tiempo, representa una forma individual de resistencia. La estigmatización otorga al cuerpo enfermo una existencia nueva a partir de la cual la enfermedad se plantea como un camino hacia una re-denominación, como un vehículo de una desingularización a través de la cual la persona entra en una categoría de universalidad, convirtiéndose el cuerpo en un espacio de inscripción colectiva. Esta particular paradoja es aprovechada por Castellucci, que a su vez introduce en el actor lesionado otro estadio de des-identidad / re-identidad personal: el de la identidad escénica. A partir de su exhibición en escena, el dolor del intérprete deja de pertenecer a éste y se vuelve hacia el espectador. El sufrimiento del actor se convierte entonces en el de la comunidad que mira y la distancia que imponen los signos de la enfermedad, en lugar de distanciarnos como público, al contrario, nos reúnen. Como consecuencia Castellucci no hace más que devolver al teatro su significado más profundo y antiguo, el que le otorga la palabra *theatron* o “lugar desde donde se mira”. Pero en este caso sin posibilidad de catarsis. Curiosamente, lo que se busca no es una identificación con el sufrimiento del personaje sino una puesta en crisis del universo personal del espectador.



Marco Antonio, interpretado por un actor traqueotomizado.

El trabajo de Castellucci en *Giulio Cesare* se inscribe dentro de un espacio abierto por otros directores italianos como Carmelo Bene o Pippo Delbono. En la década del sesenta, Bene movilizaba hasta el exceso todo aquello que el teatro le ofrecía para implosionar: el cuerpo glorioso del actor no dejaba de caer, el ser egoísta explotaba en el disparate a través de la destrucción barroca o burlesca por un juego de extremos que escapaba a la moral y el cuerpo deformado de los actores se abría a una existencia intensa y múltiple que acababa destruyéndolo, alienándolo hasta proyectarlo fuera de sí. Delbono, al igual que Castellucci, trabaja con cuerpos extraordinarios, pero con una diferencia fundamental: mientras que Delbono muestra en escena a Bobo –microcéfalo sordomudo– o a Gianluca –joven trisómico– como ellos mismos, Castellucci aporta una dimensión ficcional a la escena. Aunque el espectador quede bloqueado por una imagen demasiado fuerte del intérprete en detrimento del personaje que encarna, es decir, tiende a ver primero a la persona y luego el rol, los intérpretes nunca se exponen con su identidad real ya que el hecho de estar sobre un escenario en relación a una fábula los convierte de por sí en actores y, como tales, exponen a través de su cuerpo una doble identidad.

En este sentido, Castellucci se muestra dispuesto a luchar contra el sentimentalismo anecdótico de la bibliografía: “Sur un plateau une biographie – qu’elle soit pénible ou extraordinaire– n’est qu’un corps réduit au contenu narratif de l’anecdote [...]. La réalité, présentée sur une scène, a toujours jouée à l’idiot, (...) le spectateur devient un voyeur, et ce qui réunit le public ce n’est pas une forme mais une curiosité. [...] Quand bien même on jetterait ces hommes sur un plateau, sans pudeur [...] d’être ce qu’ils sont, ils correspondraient en revanche à ce que les gens aiment prendre pour ce qu’ils croient déjà prendre pour ce qu’ils sont, dans la certitude de ne les voir que là, soulagés de ne pas être là, avec eux, comme un des leurs et, ce qui est pire encore, avec une vague sensation de conscience libérée par le simple fait de les avoir vus, ‘acceptés’, organisés en une espèce de folle ‘catharsis’ bourgeoise faite de surface sentimentale” / “Sobre un escenario, una biografía –ya sea penosa o extraordinaria– no es más que un cuerpo reducido al contenido narrativo de la anécdota (...). La realidad, presentada en escena, siempre ha hecho el idiota, (...) el espectador se convierte en un *voyeur* y lo que reúne al público ya no es una forma sino una curiosidad. (...) Yo mismo pondría a esos hombres sobre un escenario y, sin pudor (...) de ser lo que son, responderían como revancha de aquellos que la gente toma por lo que se creen tomándolos por lo que

son, con la certeza de no verlos más que allí, aliviado de no estar allí, con ellos, como uno de ellos y, lo que es peor aún, con una vaga sensación de consciencia liberada por el simple hecho de haberlos visto, ‘aceptado’, organizado en una especie de loca ‘catarsis’ burguesa hecha de superficialidad sentimental”.<sup>42</sup>

En esta versión de *Giulio Cesare*, el efectismo patético y la hegemonía de la anécdota son trasvasados por una estética gestual propia del arte estatuario que nos adentra en el terreno de lo abyecto, de la extrañeza, de la palabra vacía. En *Giulio Cesare* no hay personajes interpretados por actores en el sentido convencional, “des silhouettes crépusculaires, orphelines du grand style oratoire, tentent de correspondre leurs noms” / “las siluetas crepusculares, huérfanas del gran estilo oratorio, intentan corresponderse con sus nombres (aquellos de los personajes del original shakesperiano)”.<sup>43</sup> De hecho, más que apelar al *pathos*, Castellucci se empeña en resaltar a través del cuerpo escultórico de sus intérpretes el reposo afectivo propio del territorio ético, desplazando el elemento activo, emotivo, al campo del espectador. No en vano el director estudia la gestualidad recomendada por los autores de retórica latina, las poses de las estatuas romanas, incluidas las ecuestres, y los epigramas de las estrategias militares de los cónsules desde las guerras púnicas hasta la batalla de Actium. Los gestos retóricos –ya no entendidos simplemente como un catálogo de figuras cerradas, sino como un muestrario o atlas, un *Mnemosyne* de gestos anacrónicos de gran diversidad y coherencia expuestos como “memoria viviente”– encarnan una ambigüedad fundamental: A diferencia de lo que ocurría en la retórica antigua, los gestos ya no acompañan a la palabra proferida sino que constituyen el contenido del discurso. En los cuerpos extraordinarios, la forma crea y supone el contenido, que no puede ser percibido si no se encuentra revestido por una configuración potencialmente autónoma y, a sabiendas, retórica. En el caso de Castellucci, la introducción de la retórica implica el reconocimiento de una ideología superior de la forma sobre el texto, del cuerpo sobre la palabra, de la carne sobre la locuacidad, del silencio sobre la elocuencia. El teatro que proclama es un “teatro retórico”, o un “teatro estético”, como el propio director suele llamarlo, en el que las figuras se disponen dentro del marco de una escritura inaudible.

---

<sup>42</sup> CASTELLUCCI, R. Carta a Frie Leysen, Cesena, enero 1999. En CASTELLUCCI, C. *Les pèlerins de la matière*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp.184-185.

<sup>43</sup> CASTELLUCCI, R. Document de communication du 30e edition du Festival d'Automne. París: Odeon Théâtre de l'Europe, Noviembre 2001.

La singularidad y extrañeza de las criaturas que pueblan este período de producción de la Societas Raffaello Sanzio también se manifiesta de manera elocuente en *Genesis: From the Museum of Sleep*, una obra basada en el *Antiguo Testamento* y protagonizada por Lucifer. Estructurada en tres actos denominados *The Beginning*, *Auschwitz* y *Cain and Abel*, esta versión del *Génesis* se construye como un collage de temporalidades superpuestas bajo un mismo concepto, el peligro latente que supone todo hallazgo o acto de invención.

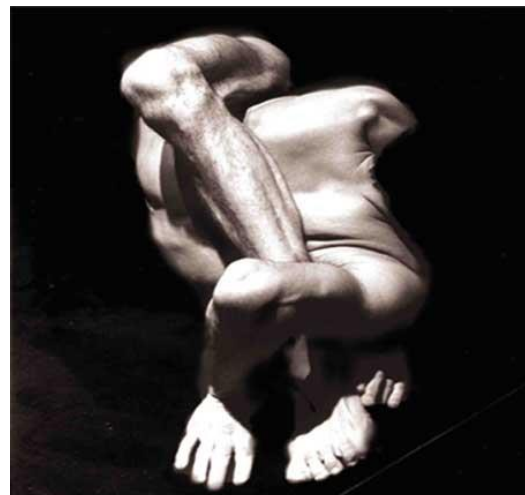
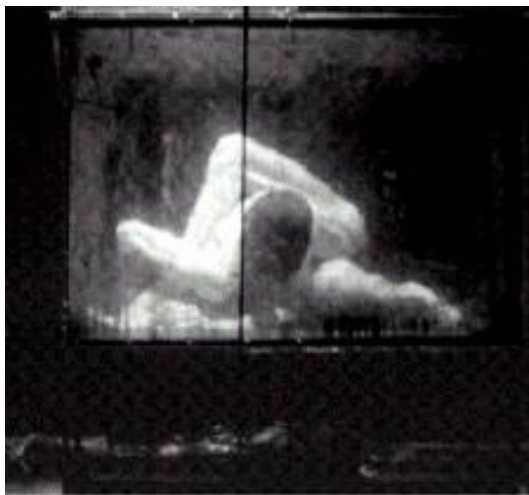
La obra comienza en el laboratorio de Madame Curie, donde la científica acaba de descubrir el radio. El escenario está cubierto por un velo negro y la penumbra se adueña del espacio. Lucifer, presentado también como un científico, es un personaje sombrío y distinguido que habla en hebreo antiguo mientras permanece semi-oculto por un inmenso abrigo. La única parte visible de su cuerpo son unos dedos largos y afilados que manipulan unos trozos de radio. Las palabras deformadas de Lucifer, atravesadas por una deconstrucción de las sílabas, tienen para Castellucci un poder inusitado: “Soltanto in questo modo le parole possono avere potenza *radiante*, senza appartenere alla confezione del discorso di un autore. Non necessariamente legate al testo, perché le parole prima di tutto rappresentano la voce annunciando il corpo”. / “Sólo de este modo la palabra puede tener una potencia radiante, sin pertenecer a la confesión del discurso de un autor. No necesariamente relacionado con el texto, porque la palabra representa, ante todo, la voz que anuncia el cuerpo”.<sup>44</sup> La manipulación del radio por parte de Lucifer revela un peligro inminente. El radio tiene el poder de dejarnos ver “a través de”, pero también de enfermarnos y matarnos; es un recurso de destrucción sin precedentes en la historia. Vale la pena recordar que, tanto en la tradición judía como en la gnóstica, Lucifer no es Satanás sino la sombra del *logos*, el divino tentador que pone a prueba al adepto para lograr la iniciación. Desde este punto de vista, la escena inicial de la obra puede leerse como una advertencia a los científicos que contribuyen al desarrollo de la tecnología nuclear, cuyos efectos aparecen en el segundo acto.

Cuando Lucifer se quita el abrigo y descubre su cuerpo anoréxico, todo su poder como fuerza del mal y de la oscuridad queda usurpado y vaciado en un pálido esqueleto que se exhibe desnudo frente al público. La potencia de su dolor se muestra en el retorcimiento de su cuerpo cadavérico por el espacio estrecho de

---

<sup>44</sup> En “Conversando con... Romeo Castellucci”. Entrevista de Antonino Pirillo en Culture Teatralli.org.

dos barras verticales. Es la caída definitiva de aquel ser, ejemplo de sabiduría, cuya soberbia conduce a los infiernos al pretender compararse con Dios. A continuación, una vitrina de cristal con seis barras sumergidas en agua desciende desde la parte alta del escenario. Lucifer, abatido, llora mientras el agua en la vitrina comienza a hervir. Entonces el escenario se revela como un museo habitado por trozos de animales disecados suspendidos de cables y esparcidos por el suelo, estanterías, mesas y cajas transparentes con fragmentos corporales. El primer hombre, Adán, semidesnudo y con la cabeza cubierta por una máscara de cuero negro, aparece embutido en una de las cajas. Se trata de un *performer* contorsionista que pliega su cuerpo en posiciones imposibles. Cerca de él, en otro recipiente, se encuentra la cabeza peluda de una vaca, de tal manera que los miembros curvados y deformes de Adán son puestos en relación con el animal mutilado. En ambos casos se trata de una presencia grotesca y cruel que desplaza la noción bíblica de la creación a un campo de violencia y sacrificio escenificado por una corporalidad visceral. La creación, en esta versión del *Génesis*, acarrea la fuerza de la destrucción, la posibilidad de aniquilación.



Adán en el acto I de *Genesis: From the Museum of Sleep*.

Eva es interpretada por una mujer anciana y desnuda que, en la vida real, ha sufrido la amputación de un pecho. Su cuerpo y su tono muscular se han aflojado y revelan su edad. El seno extirpado sugiere un desequilibrio primigenio, una asimetría en el alimento de la prole y, por ende, de la humanidad. Eva trae a la

escena una poética molesta y cautivante que no deja de insinuar el origen del sufrimiento en escena. Junto a Eva hay una pequeña rueca de madera, una máquina de hilar con un movimiento mecánico e inestable que, con la ayuda de la mujer, distribuye los hilos desde una fuente única hacia un modelo múltiple de carretes que giran sin cesar. En Eva, el cuerpo vivo, enfermo, se funde con el cuerpo mitológico que padece las consecuencias de la expulsión; un solo gesto que implica un intervalo, un salto entre dos temporalidades diferentes.



Eva en el acto I de *Genesis: From the Museum of Sleep*.

Esta fusión temporal también rige la última parte de la obra, en la que se evoca el asesinato de Abel en manos de su hermano Caín. En este caso Caín tiene

un brazo atrofiado, una característica física del actor que es aprovechada por Castellucci para mostrar la metamorfosis del personaje después del fratricidio, ya que se considera que la atrofia es una consecuencia del castigo impuesto por Dios. Desde este nuevo estado, Caín no puede aspirar a la libertad y vive huyendo como un fugitivo. Castellucci comenta: “Cain’s body receives blows and suffers atrociously; he has to put up with mutilations and torture all his life, but nevertheless he survives and stays alive. He should not be perceived as handicapped, but on the contrary, as a creature whose shape has altered (...) The characters who suffer are fully conscious; they are those who have knowledge. Their corporal shell has been through numerous transformations, so they will continue to change shape for as long as the suffering finds other forms” / “El cuerpo de Caín es golpeado y sufre atrocemente mientras es obligado a seguir adelante con mutilaciones y torturas durante toda su vida. No obstante, sobrevive. No debería ser percibido como un discapacitado, sino al contrario, como una criatura cuya forma ha sido alterada (...) Los personajes que sufren son plenamente conscientes; son los que tienen la sabiduría. Su estructura corporal ha sufrido numerosas transformaciones, y continuará cambiando mientras el dolor no encuentre otras formas de manifestarse”.<sup>45</sup> Es curioso comprobar cómo, en el último acto de la obra, la sabiduría perdida por Lucifer en su caída es adquirida por Caín a través del sufrimiento perpetuo. Ambos personajes presentan deformaciones corporales que son producto de su transformación interna, distorsiones que se revelan exteriormente para mostrar de manera desgarradora la tortura mental y el padecimiento físico. Caín es metáfora del principio y el fin de todo acto humano, es el primer asesino y el primer hombre hecho de soledad.



Caín y Abel en el acto III de *Genesis: From the Museum of Sleep*.

---

<sup>45</sup> DEBRINAY-RIZOS, M. “Romeo Castellucci”. En *La pensée de midi*, n°2. París: Actes Sud, septiembre 2000, p. 99.



Al comienzo del segundo acto, unos niños vestidos de blanco se entretienen con un tren de juguete mientras manipulan bombonas de gas antes de irse a dormir. En el proscenio hay una alambrada y, en el centro del escenario, una ducha. El espacio está cubierto por una niebla opaca y el suelo, paredes y objetos están pintados de blanco también. Se trata de Auschwitz, un *campo* o, en palabras de Levi, una “grey zone” con una luminosidad tan intensa que no permite ver nada. Auschwitz es un lugar paradigmático en la historia del siglo XX, pero la puesta en escena no recrea ni el tiempo ni el lugar histórico, sino el vacío del horror. Entonces la tragedia del *Genesis* es mostrada a través de una consecuencia extrema: “the production of corpses and the genetics of the non-human” / “la producción de cadáveres y la genética de lo no-humano”.<sup>46</sup>

La introducción de niños en escena es un tema espinoso que Castellucci justifica más allá de la anécdota, desde un punto de vista conceptual: “Etymologically, in Latin, the word ‘infanzia’ signifies ‘speech-less’ (...) children are outside language, without speech, and the only ones that can support the word that empties language” / “Etimológicamente, en latín, la palabra ‘infancia’ significa ‘hablar menos’ (...) los niños están fuera del lenguaje, sin habla, y son los únicos que pueden soportar este lenguaje vacío.”<sup>47</sup> Este comentario nos conduce directamente al ensayo *La posmodernidad explicada a los niños* de Lyotard, en el que también se articula el sentido evocativo del niño sin lenguaje. Lyotard observa: “The human child takes two years to begin to speak. This is a huge zone, constituting a delay which explain, perhaps, or which at least gives us to understand analogously, that something is going to happen, that something will have happened in this dumb zone where the child nevertheless hears, hears a music. Something is going to happen that cannot be marked, because I cannot be symbolized (yet) in a language” / “El niño tarda dos años en comenzar a hablar. Esto es una franja enorme que constituye un retraso que explica, tal vez, o nos lleva a entender análogamente, que algo está a punto de suceder, que algo pasará en esta zona residual en la que los niños sin embargo oyen, oyen una música. Algo está a punto de pasar que no se puede calificar, porque no puede ser codificado (aún) dentro del

---

<sup>46</sup> FENSHAM, R. *To watch theatre: Essays on genre and corporeality*. Bruselas: Peter Lang Éditions, 2009, p.151.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 151.

lenguaje”.<sup>48</sup> De hecho, cuando en la escena final del acto los niños se adentran en la ducha, un sobrecogedor silencio se adueña del espacio, un silencio que se confunde trágicamente con la imposibilidad de los niños de pronunciar palabra alguna.

En *Genesi* los niños se presentan como figuras universales: no son judíos ni alemanes sino tan sólo seres prescindibles que, al igual que los enfermos e incapacitados, son susceptibles de ser explotados y eliminados. Los niños de Auschwitz no son personas identificables sino una serie de cuerpos expatriados cuya vida natural se ha extinguido hasta convertirse en figuras del limbo, cuerpos espectrales en un espacio aterrador. Matthew Causey relaciona estos niños con el concepto de *Homo Sacer* de Giorgio Agamben: Profundizando en un trabajo comenzado por Foucault sobre bio-política, Agamben advierte de que el *Homo Sacer* –hombre sagrado que puede ser asesinado pero no sacrificado– es el resultado de las políticas totalitarias y el abuso de poder de los estados. En relación al Holocausto, el concepto de *Homo Sacer* sirve para mostrar cómo un estado totalitario puede apropiarse de la vida natural de sus gobernados a través de unas acciones radicales que se desarrollan fuera de toda ley o justicia, ya sea humana o divina.

Como sugiere José Luis Barrios en su libro *El cuerpo disuelto*, en los campos de exterminio el cuerpo se convierte en “un lugar concreto en el que el horror se manifiesta como el poder colosal de un concepto que se desborda a sí mismo no hacia la naturaleza sino hacia el sujeto de carne y hueso, hacia su corporalidad”.<sup>49</sup> Entonces el cuerpo abre el orden de la crueldad como territorio concreto de lo colosal, de la desproporción de la tecnología como industria del exterminio, como lógica del poder. Este discurso sobre el poder de los estados para anatomizar y eliminar cuerpos aparece explícitamente en *Genesi* en palabras de Artaud a través de la audición del poema *Para terminar con el juicio de Dios* en su grabación original de 1947. En este texto, Artaud estrena el concepto de “cuerpo sin órganos”, una idea que posteriormente será ampliamente desarrollada por Deleuze y Guattari. Artaud dice: “El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del

---

<sup>48</sup> Idem, pp.151-152.

<sup>49</sup> BARRIOS, J.L. *El cuerpo disuelto*. México: Universidad Iberoamericana, 2010, p. 292.

cuerpo”.<sup>50</sup> Para Castellucci, este enigmático concepto tiene un doble propósito, una doble articulación: “The voice of Antonin Artaud, that on hears off stage, seeks a body of happiness, of joy, a free body. This body without organs was evidently a metaphoric image. Organs, according to him, represent the organism, and the organism is always a mechanical function that consigns the body to function mechanically. Hence it functions always as territory of the power of the state, the church, of medicine, of the idea of God’s judgement. (...) When Artaud prophesied a “body without organs” thus without organism, as a metaphor of an open body, a body finally free, and liberated... Artaud was looking for spirit in body, without difference, one inside the other” / “La voz de Antonin Artaud, que se oye en *off*, busca un cuerpo de felicidad, de alegría, un cuerpo libre. Este cuerpo sin órganos constituye evidentemente una imagen metafórica. Según Artaud, los órganos representan el organismo, y el organismo tiene siempre una función mecánica que exhorta al cuerpo a funcionar mecánicamente. Por consiguiente el cuerpo funciona siempre como un territorio ligado al poder del Estado, la Iglesia, la medicina o la idea del juicio de Dios. (...) Cuando Artaud profetiza un ‘cuerpo sin órganos’, por tanto sin organismo, como una metáfora de un cuerpo abierto, un cuerpo finalmente libre, liberado... Artaud busca el espíritu en el cuerpo, sin diferencia, uno dentro del otro”.<sup>51</sup>

Sin embargo, en los campos de concentración, el cuerpo sin órganos de Artaud se realiza materialmente en complicidad con el poder y de una manera atroz. Los cuerpos son literalmente eviscerados, vaciados de sus órganos hasta convertirse en despojos. Es el significado diametralmente opuesto al del cuerpo sin órganos como liberación extrema de lo político y lo social, pero, al mismo tiempo, una diabólica manifestación de las predicciones de Artaud. Por eso en el momento en que la ducha de los niños concluye, la voz de Artaud balbucea: “I am not raving. I’m not mad” / “No deliro, no estoy loco”. Y luego: “I’m telling you that microbes have been reinvented in order to impose a new idea of god” / “Les digo que los microbios serán reinventados para imponer una nueva idea de Dios”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> ARTAUD, A. *Para terminar con el juicio de Dios*. Madrid: Need, 1947.

<sup>51</sup> FENSHAM, R. *To watch theatre: Essays on genre and corporeality*. Bruselas: Peter Lang Éditions, 2009, p.144.

<sup>52</sup> ARTAUD, A. *Para terminar con el juicio de Dios*. Madrid: Need, 1947.

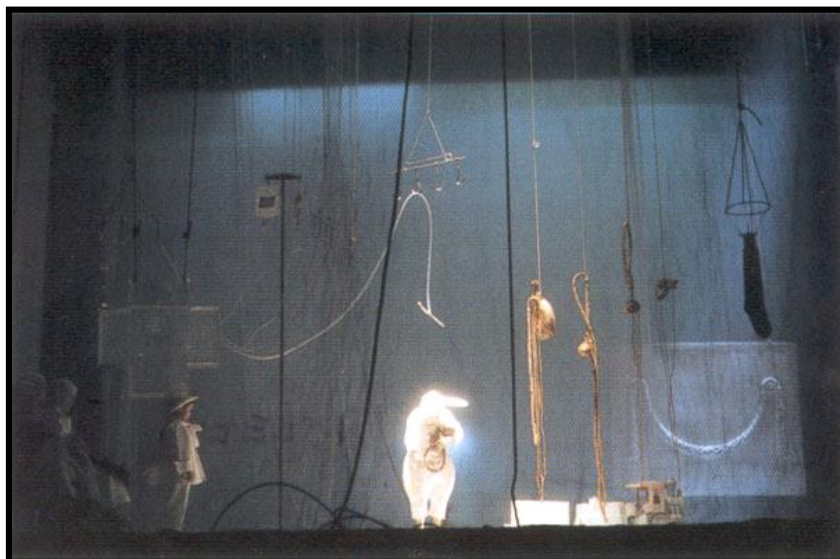
Artaud finaliza su poema con una sección que se titula *La búsqueda de la fecalidad*, en la que considera el fenómeno de la basura humana como un agente en la construcción de la subjetividad. El remate de esta escena es una visión de su propio desmembramiento y la formación de un nuevo cuerpo a través del cual el individuo es recreado como un museo de la *inmortalidad corporal*: “Qui suis-je? / D’où je viens? / Je suis Antonin Artaud / et que je le dice / comme je sais le dire / immédiatement / vous verrez mon corps actuel / voler en éclats / et se ramasser / sous dix mille aspects / notoires / un corps neuf / où vous ne pourrez / plus jamais / m’oublier”. // “¿Quién soy? / ¿De dónde vengo? / Soy Antonin Artaud / y si lo digo / como sé decirlo / inmediatamente / veréis mi actual cuerpo / volar en pedazos / y reunirse bajo / diez mil notables aspectos / un cuerpo nuevo / en el que ya nunca / podréis / olvidarme”.<sup>53</sup> Este hombre nuevo sería un “puro ser” en el sentido hegeliano, el paradigma de la pura indeterminación. Enteramente vacío de su contenido y estando exento de toda determinación adicional, el hombre nuevo se ha convertido en pura nada. Este ser –afirma Hegel– es la “pura abstracción”, y por tanto lo “absolutamente negativo”, ya que se entiende por abstracto aquello que se opone a lo concreto, lo absolutamente negativo como vacuidad total; es el vacío sin presencia en sí mismo, lo “irrepresentable sin representación”.

En la inhumanidad de los campos, las víctimas sufren un proceso de degradación y neutralización de toda diferencia física y humana. Barrios busca la lógica de esta destitución de lo humano en la idea del *cuerpo engarzado*, que según Levinas parte de la condición de una corporeidad que entiende su identidad a partir de la pertenencia a un sustrato biológico como la sangre y la raza, a una colectividad orgánica cerrada que se concibe a sí misma como exclusión de lo diverso, de la otredad. En *Genesis* la uniformidad del vestuario de los niños y su mimetización con el ambiente nos habla de una lógica perversa de la industria del exterminio que provoca una suspensión de las identidades y, al mismo tiempo, de esas diferencias insustituibles que caracterizan los cuerpos. Desaparecen de este modo el sexo y la nacionalidad, pero asimismo el gesto, la expresión particular. El cuerpo de los niños se instala en un lugar donde el terror acaba colapsando lo humano, víctima de una desterritorialización generalizada.

---

<sup>53</sup> ARTAUD, A. “La búsqueda de la fecalidad”. En *Van Gogh: el suicidio de la sociedad y Para terminar con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos, 1983.

En esta obra, como en casi todo el teatro de Castellucci, el cuerpo es elevado a un estado de sublimidad entendido ya no como un referente lejano de un sentimiento a la vez placentero y doloroso sino como “el contenido propio de una experiencia excesiva sin restos de nostalgia, trágica en su sentido más auténtico, y por tanto no patética (Lyotard). Lo sublime no sólo es expresión, sino voluntad consciente de no aceptación del *statu quo*, tentativa rebelde de resistencia”.<sup>54</sup>



Imágenes de *Auschwitz*, acto II.

---

<sup>54</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, A. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 26.

### 2.1.2. El cuerpo trastornado

*“Oui, la gravitation universelle est un séisme, une effroyable précipitation passionnelle qui se corrige sur les membres d’un acteur non pas en frénésie, non pas en hystérie, non pas en transes, mais à l’extrême fil du coupant de l’arrête, à la dernière et plus extrême tranche de la mesure pariétale de son effort. Paroi après paroi, l’acteur développe, il étale ou referme des murs, des faces passionnelles et suranimées de surfaces où s’inscrit l’ire de la vie”.*

*Antonin Artaud*

El movimiento y la expresión de las pasiones se desarrollan a menudo de forma atormentada, frenética, en relación directa con un cuerpo en estado de crisis. La historia terapéutica de esta crisis describe un camino tortuoso e injusto que a través de los siglos ha ido condenado al cuerpo trastornado al sufrimiento, el espectáculo y la inaceptación. La palabra *trastorno* proviene del verbo *trastornar*, formación romance a partir de *tras* –del latín *trans*, “al otro lado”– y el verbo *tornare* –girar, trepanar–. *Trastorno* indica, por tanto, una desviación, un “giro hacia otro lado” o en “sentido inverso” que provoca un desastre, una disfunción; de ahí que pase a designar una perturbación en el sentido, la conciencia o la conducta, una alteración del funcionamiento del organismo o del equilibrio mental. Entre los trastornos más populares encontramos la histeria, relacionada generalmente con un estado de ansiedad.

En la Edad Media se pensaba que la persona histérica estaba poseída por espíritus malignos, por lo que a menudo se la condenaba a la tortura o a la hoguera

con el argumento de “liberarle el alma”. Histeria ha sido, asimismo, un término que hasta bien entrado el siglo XX se utilizaba para identificar lo femenino como culpabilidad. La “bestia negra” –como la llamaba Freud– representaba el “síntoma de ser mujer”: *Ústera* o lo que está completamente detrás, en el fondo, en el límite, o sea, la matriz. De hecho la palabra histeria aparece por primera vez en el aforismo trigésimo quinto de Hipócrates, en el que se lee: “En una mujer atacada de histeria, o que tiene un parto difícil, el estornudo que le sigue resulta favorable”, lo que viene a significar que ese “estornudo” coloca al útero en su lugar y, al mismo tiempo, que el útero tiene la capacidad de desplazarse como si fuera un animal.

Durante el siglo XIX los trastornados fueron confinados a los manicomios, en los que aberrantes intervenciones quirúrgicas y martirios físicos eran cuidadosamente camuflados bajo supuestos modos experimentales de curación. El argumento no había cambiado demasiado respecto a la Edad Media: mientras el cuerpo era castigado el alma era liberada; el martirio llevaba a la absolución. Esta hipótesis se ilustraba habitualmente con imágenes que intentaban demostrar cómo detrás de la belleza siniestra de las mujeres retratadas emergía el resplandor de un alma gloriosa capaz de superar la tortura física a través del éxtasis o la elevación espiritual. El archivo fotográfico más completo que se conserva sobre el tema es el del hospital psiquiátrico de la Salpêtrière de París, que acompaña las investigaciones del reconocido neurólogo Jean-Martin Charcot (1825-1893). Este archivo reúne un amplio repertorio de gestos y posturas altamente codificadas que el filósofo Didi-Huberman intenta desmitificar en un extraño y atractivo ensayo titulado *La invención de la histeria*, en el que cuestiona el valor científico y la sinceridad de estas imágenes evidenciando el modo en que este trastorno fue convertido por Charcot en una puesta en escena hipócrita y cruel. La tesis del filósofo es que todo el aparato montado en la Salpêtrière obedecía, más que a un afán científico, a una curiosidad fundamentalmente escópica: el “ver para ver” bajo la coartada de “ver para saber”. Para Didi-Huberman: “(...) la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen; que llegó a inventarse a sí mismo mientras decrecía el talento de los considerados inventores de la histeria”.<sup>55</sup>

Pero más allá de esta visualidad artificiosa e inducida, es innegable que existe una sintomatología concreta que es el resultado visible de una actividad pre-

---

<sup>55</sup> DIDI-HUBERMAN. *La invención de la histeria*. Madrid: Cátedra, 2007, p.15.

productiva, anterior a cualquier mensaje representado y a la representación misma como fenómeno de significación, ya que esa tempestad de movimientos de suprema teatralidad que se desata en el momento de la crisis no es más que la exteriorización natural de una energía psíquica profunda capaz de dominar el cuerpo y dirigir su accionar. La retórica genuina del gesto histérico es, por lo tanto, una retórica de origen pulsional que se caracteriza por un dinamismo descontrolado de gran valor energético. Visto desde la perspectiva de un artista, esta gestualidad posee un potencial intrínseco excepcional.

Exótico, desgarrado, incognoscible, el gesto histérico revela un grado de primitivismo que, lejos de limitarlo, se ofrece a él como condición de lo trascendental y como línea de fuga que permite al cuerpo traspasar la lógica y los límites instaurados por los convencionalismos. Por eso no es casual que pintores y escultores, fotógrafos, coreógrafos y directores teatrales lo hayan incorporado en sus obras no sólo por su aspecto sino fundamentalmente por su valor de resistencia, de insurrección. Mimado por las vanguardias históricas, el lenguaje ligado a los trastornos psíquicos se ha ido introduciendo en la práctica artística del siglo XX a través de exploraciones cada vez más profundas y complejas. De este modo la histeria fue pasando de ser el paradigma del arte sintético y del cuerpo reducido a movimientos mecánicos a partir de la suspensión de la consciencia –el cuerpo convertido en una especie de “autómata espiritual” (Didi-Huberman)–, a comprenderse como síntoma crítico de una problemática que se desplaza de lo formal a lo intensivo, de lo individual a lo social.

A partir de los años ochenta el gesto histérico es explorado –entre otros– por la coreógrafa Pina Bausch que, impulsada por un afán de acotar los modelos canonizados del cuerpo ideal, aspira a mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento, más cercano al gesto teatral que a la mera abstracción corporal propia de la danza contemporánea, adquiere un enorme poder trasgresor. La exploración del lado más despiadado y desesperado del ser humano psicológicamente perfilado es el paso previo a la indagación de unas conflictivas relaciones entre individuo y sociedad a las que Bausch dedica una atención especial, sobre todo cuando éstas se relacionan con minorías étnicas, sexuales o políticas. Dejando aparecer en escena los miedos, los deseos, los complejos y la vulnerabilidad, es decir, el extenso catálogo que reúne “lo terrible” en la fantasmagórica intimidad del ser, las obras de Bausch se pueblan de crueldad e



ironía, de inseguridades y profundos sentimientos elementales. El gesto descompuesto, violento y potencialmente destructivo, lejos de introducirse como un recurso puramente plástico de expresión corporal, sirve para potenciar la exhibición de una agresión ritualizada como un campo de enfrentamiento en el que comparecen la tensión, la competencia y el origen genético del comportamiento, toda una puesta en escena de las pulsiones latentes en la naturaleza humana.

La exploración progresiva del vocabulario corporal de la artista alemana aparece plasmada en 2010 en *Out of Context, for Pina*, una obra del coreógrafo Alain Platel que revisa de manera intensiva el lenguaje del cuerpo en movimiento unido al inconsciente. Si bien la referencia a Bausch en el título no se corresponde con referencias directas a las creaciones de la artista, la pieza es una especie de homenaje a través del cual se hace alusión a una exploración del potencial del gesto instintivo en escena. Durante su juventud, Platel había trabajado como educador de niños con discapacidades motoras y múltiples en el Medisch Pedagogisch Instituut de Landegem, Bélgica, y estaba familiarizado con la fuerza figural de esos gestos que se autonomizan de los cuerpos. Había observado con estupor cómo el imprevisible *pasaje* de un cuerpo a la aberración de la crisis o a la convulsión histérica era capaz de desencadenar el síntoma y a su vez éste, una visualidad extravagante fruto de un convulsionado proceso interior. En el momento de la crisis los gestos repentinos pierden su representatividad y su código, los miembros se desencajan y la cara se deforma, mezclándose distensión y contracción: Del cuerpo involucrado ya no puede emanar ningún mensaje evidente o codificado, ninguna comunicación clara. El cuerpo se convierte en un monstruo porque ya *no asemeja*, no se parece más a lo que físicamente era; pierde su fisonomía junto a su identidad.

Según Freud, frente a tales momentos culminantes del ataque histérico, el *accidente* –el gesto insensato, informal, incomprensible, “no icónico”– constituye un acontecimiento soberano y no solamente de una soberanía sintagmática –ya que en ese momento el accidente domina al cuerpo entero hasta tiranizarlo– sino también de una soberanía paradigmática, es decir que un momento como tal puede hacer surgir una significación compleja, implicar un destino, un fantasma originario, y por lo tanto operar una estructura, aunque se trate de una estructura caótica o disimulada. A partir de Freud, el síntoma histérico deja de depender de una iconografía codificada para pasar a desarrollar los *dynamogramas* de múltiples

polaridades acumuladas o erráticamente superpuestas. Para estudiarlo, Freud apela a tres principios darwinianos: la *huella* o “repetición memorística”, el *desplazamiento* o “derivación”, y la *antítesis* o “posibilidad de la inversión en el contrario”. La huella permite a Freud comprender cómo el síntoma actualiza una memoria inconsciente. El desplazamiento le permite explicar el juego constante de las complejidades figurales y de las metamorfosis significantes, mientras que la antítesis le permite describir las formas con las que el inconsciente ignora la contradicción lógica. Estos principios aparecen claramente plasmados en el cuerpo de los bailarines de *Out of Context*, donde la afectación extrema se vuelve contra-afectación y la intensidad se vuelve antítesis, trabajo orgánico y transgresor a la vez, ya que siempre hay al menos dos acciones contradictorias que se enfrentan en un solo cuerpo.

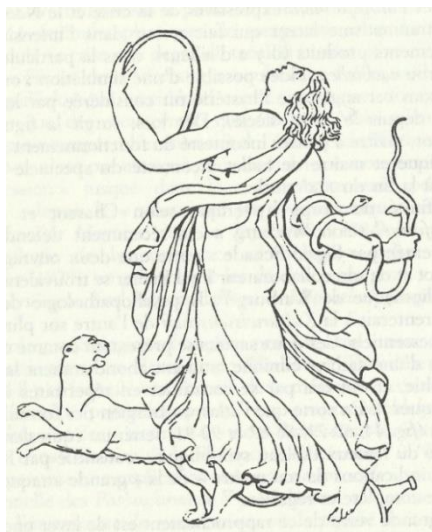


*Out of Context: for Pina* de Alain Platel, 2010.

La búsqueda del origen de estos gestos y las reflexiones surgidas a partir de la indagación en la historia de la histeria van tejiendo una red de referencias exógenas procedentes de autores, pensadores y fuentes de diversas épocas que, a pesar de compartir un mismo hilo conductor, derivan en reflexiones y prácticas diversas. Siguiendo un criterio comparativo, se podría argumentar que una gran parte de los gestos que aparecen en *Out of Context* se encuentran inspirados en el sugestivo atlas de Aby Warburg sobre las fórmulas del *pathos*, que podría



analogía entre las figuras dionisiacas de la *Ninfa* en Warburg y las figuras de la histérica de Richer es sorprendente, así como las correspondencias entre estas últimas y las alusiones de Nietzsche a la danza de Saint-Guy y a la *Transfiguración* de Rafael en *El nacimiento de la tragedia*. No obstante, como observa Didi-Huberman, la utilización de este tipo de figura por parte de Charcot “relève en effet d’une opération épistémique visant à réduire le caractère essentiellement *proteiforme*, labile et métamorphique, du symptôme hystérique au simple statut d’un *tableau* régulier ayant force de loi temporelle autant que visuelle” / “atañe a una operación epistémica tendiente a reducir el carácter esencialmente *proteiforme*, lábil y metamórfico del síntoma histérico al simple estatus de un *cuadro* regular que tiene fuerza de ley tanto a nivel temporal como visual”.<sup>56</sup> Los cuerpos reales –sufrientes– que aparecen en las fotografías son cuerpos sometidos hasta obtener de ellos una imagen semejante a las de las figuras recogidas en el catálogo como prueba de que el cuadro sinóptico del “gran ataque” puede tomarse como un modelo cerrado y fiable. El grado de afectación dramática de estas imágenes se evidencia especialmente en la bella Augustine, que no tardó en convertirse en la estrella de las representaciones de los martes del doctor Charcot y en la modelo predilecta de Regnard y Lone, los fotógrafos de la Salpêtrière. La joven era obligada a posar en camisón, vestida de mucama o recostada en una cama especialmente acondicionada en el estudio fotográfico, narrando con su cuerpo todo aquello que el espectáculo de la histeria demandaba a la vista: convulsiones, espasmos, actitudes pasionales, catalepsias, éxtasis, orgasmos y letargias.



<sup>56</sup> DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante*. Paris: Éditions de Minuit, 2002, p. 292.



Fotografías de Agustine del archivo de la Salpêtrière.

Sin embargo, al contrario de Richer y Charcot, que se ciñen a criterios nosológicos, tanto Warburg como Freud exponen un criterio que, más tarde llevado a la práctica artística por Bausch y Platel, entiende el síntoma como una categoría crítica apoyada en las complejidades. Mientras Charcot y Richer defienden la concepción de una serie de poses plásticas en las que están ausentes el desplazamiento y la antítesis, que son la base de la plasticidad como principio dinámico, Warburg prefiere hablar de *leitfossil* evocando la supervivencia como memoria psíquica capaz de *Verkörperung*, de *prise de corps* o de “cristalización” gestual. Un síntoma que sobreviene es como un fósil en el sentido de una vida “dormida dentro de su forma” que despierta inesperadamente, que se agita y rompe la cotidianeidad. Desde esta perspectiva, los movimientos expresivos son como un “bloque de prehistoria” que se vuelve presente, un “residuo vital” que vuelve a vivir, un fósil que comienza a bailar y a gritar.

En *Out of Context*, los bailarines se despojan de sus ropas para transformarse completamente en otros seres, criaturas que se descubren con una nueva piel. Ya no son las mismas personas, o ya no son personas, sino sólo gestos y gritos, especímenes primitivos emergiendo de su propio cuerpo sin control. El espectro de movimientos con el que trabajan cubre toda la gama entre la

disquinesia y la distonía, dos enfermedades que se caracterizan por movimientos anormales e involuntarios de la actividad muscular.<sup>57</sup> Éstos pueden ser muy pequeños, como movimientos de boca, rechinar de dientes, sacar la lengua, parpadear de los ojos, fruncir el ceño, movimientos de los dedos como si tocaran el piano, tirar de los miembros, del torso, de la pelvis o la cabeza, sacudir el abdomen o el diafragma, entre otros tantos. Tics que rápidamente dan paso a oscilaciones más grandes y agitadas, movimientos que a través de un retorno al estadio primitivo del cuerpo instalan a los bailarines en una forma suprema de virtuosidad –o de anti-virtuosismo– en la que la agitación se sistematiza y el nerviosismo muta en emoción. Pero esta vez los gestos no se trasladan a los cuerpos de una manera impuesta sino que surgen de ellos naturalmente como consecuencia de una convulsión interna de origen vital, primario, que es imposible contener. Tal como lo plantea Warburg en su atlas, los bailarines de *Out of Context* ponen de manifiesto que los gestos son expresiones colectivas de emociones que atraviesan la historia, signos ancestrales que siempre retornan. El gesto es fantasmático en tanto que es un movimiento que siempre vuelve, un movimiento presente moldeado por lo inmemorial.



*Out of Context: for Pina* de Alain Platel.

---

<sup>57</sup> Disquinesia: Movimiento anormal debido a una excesiva y/o inapropiada actividad muscular, que altera o llega a interrumpir la realización de los movimientos voluntarios. Se distinguen seis tipos: mioclonias, tics, temblores, miorritmias, corea-balismos y distonías. Distonía: Movimiento anormal involuntario, que se caracteriza por la contracción de músculos antagonistas, la contracción de músculos proximales o posturales y espasmos musculares, lo que produce alteraciones en la postura de las extremidades. Puede ser focal, segmentaria o generalizada, en función de su localización. Ejemplos típicos de distonía focal son el blefarospasmo, el tortícolis espasmódico y el calambre del escribiente.



En Warburg las imágenes de esta gestualidad, más que *aspecto*, *forma* y *éidolon*, son *fuerza*, *polaridad* y *médium*, transmisores energéticos sobrecargados. Nunca estáticas ni planas, siempre dinámicas y dialécticas, las imágenes creadas a partir del gesto histérico no descansan porque se fundan en una partición originaria entre lo dionisiaco y lo apolíneo, el *pathos* y la *forma*. Según Warburg, es la clínica de la histeria la que proporciona el modelo sintomatológico más pertinente a esta dialéctica que denomina “de la monstruosidad”, ya que en el síntoma histérico se reúnen los *Pathosformeln* expresivos de la crisis y el *Nachleben* de un traumatismo latente que retorna en la intensidad de los movimientos producidos. La conservación y transmisión de estos movimientos no conlleva nunca su fijación en la forma, sino su mutación en la vida: allí donde Paul Richer hablaba de la contorsión histérica en términos de “las posiciones más variadas, las más imprevistas, las más inverosímiles”, Warburg habla de manifestación del síntoma como huella de conflictos fundamentales y Freud, complementariamente, despeja la fórmula de ese *pathos* corporal, la fórmula de ese caos gestual que explota en el ataque, a partir de una causalidad anacrónica y diferida del aparato psíquico. Tanto para Warburg como para Freud, los síntomas histéricos –fantasmas inconscientes proyectados por el lenguaje motor corporal–, se comportan como fósiles en movimiento, fósiles en los que la energía presente del gesto se conjuga con la energía antigua de su memoria ancestral en una especie de danza trágica de las supervivencias. De allí que se hable de una coreografía dionisiaca y de una metapsicología del gesto como la materia principal de las huellas mnémicas. Y de allí que Platel reivindique a través de estos gestos el sentido literal de la palabra *corea* –del griego *khoreia*–, forma de baile de la que deriva la palabra *coreografía* y término médico usado para un grupo de trastornos neurológicos con contracciones irregulares que no son repetitivas ni rítmicas pero que parecen fluir de un músculo al siguiente de manera desenfrenada a causa de una mala coordinación entre los gestos y el habla.

Esta línea de trabajo con el gesto que emana de los cuerpos conmocionados ya había sido esbozada por el propio Platel en *Pitié!*, una obra estrenada en 2008 y creada junto al compositor Fabrizio Cassol a partir de la *Pasión según San Mateo* de Bach. Entonces, la temática del sufrimiento y la imposibilidad de compartirlo se ponían de manifiesto en una coreografía que buscaba la traducción física de un exceso de emociones intensas con la aspiración

de trascender al individuo, pero los movimientos estaban todavía condicionados por la música, demasiado potente para no dejarse influenciar.

*Out of Context* no tiene música, sólo algunos sonidos, y es además una obra íntima, con sólo nueve bailarines, que contrasta con el despliegue escénico de *Pitié!* permitiendo una búsqueda mucho más sutil. En esta obra la incorporación del acontecimiento crítico genera extrañeza y singularidad, pero también pone en escena una estructura significativa completamente inestable y contradictoria en la que el sentido no aflora más que como interrogante. A través de las sucesivas apariciones y pérdidas, la fractura provocada por el exceso ya no puede pensarse estéticamente como un concepto, ni un acto ni un proceso, sino tan sólo como una auténtica *anatomía* del cuerpo, en su sentido etimológico de *corte*, *separación*. Como resultado de la intrusión de estos gestos desbordados, expulsados fuera de su estructura original, el espectador ya no percibe los cuerpos como totalidades unificadas sino como meros conglomerados de objetos parciales que lo sacuden con violencia. Los fragmentos del cuerpo fantasmado van corrompiendo al cuerpo establecido. Cada fragmento está escrito para hacerlo desaparecer en la monstruosidad de la re-escritura y la raíz de la pérdida del cuerpo en esa escritura que des-inscribe o des-abisma su soporte, que lo hace desaparecer, es la erosión del significante.

Este exceso que, desprendiéndose de la realidad corporal, genera un objeto parcial autónomo, en este caso gestual, es lo que Lacan denomina *lamella*, un “objeto infinitamente plástico que puede traspasarse a sí mismo de un medio a otro”. La *lamella* puede ir desde el grito excesivo –transemántico– hasta una mancha –o distorsión visual anamórfica–. El *vacue-facio*, o *hacer vacío* de aquella fisura abierta por el gesto fragmentado borra las huellas orgánicas del cuerpo pensable. En su exceso, el cuerpo se enmudece y gesticula, se torna fluir vacío, pura ritualidad. El desastre producido sobrepasa la estrategia narratológica para establecerse como punto de encuentro y desencuentro de la desaparición. No hay narración posible a partir del exceso, no hay control porque todo cae en el abismo de la simulación, porque cuando el cuerpo se niega como soporte, el simulacro da paso a una fractalización a través de la cual la estructura del cuerpo se pulveriza. El gesto histérico devora al todo y lo somete, ya que posee una capacidad de expansión ilimitada. Su presencia extravaga por el espacio de la representación pero se resiste a formar parte de él: se impone por denotación o intrusión –nunca



por inclusión– minando los cimientos de la mimesis. Los cuerpos que reciben este tipo de irrupción se convierten en máscaras estrepitosas, paroxísticas, a los ojos del observador, porque el gesto desbordado tiraniza el ojo y los sentidos de la misma manera que el síntoma tiraniza el cuerpo de los bailarines.

Platel insiste en mostrarnos el cuerpo en plena crisis, un cuerpo no representativo ni protocolario sino en su grado máximo de tensión. El síntoma salta a la vista frontalmente sin discreción, sin permitir que se lo identifique o se lo atrape: Incluso una vez descubierto, permanece problemático y no se actualiza más que en la figurabilidad misma creando un proceso, una potencia, una existencia *quasi* de figura, inquietando al entorno con una relativa *desfiguración*. La misión del síntoma no es mostrarse para ser nombrado sino atraer la atención para dejarse mirar como algo que es evidente pero que permanece velado, algo que está ahí delante, deslumbrante, pero que se resiste a ser clasificado.

Movidos por fuerzas múltiples, agitados doblemente por conflictos que los tensan entre movimiento y parálisis, los cuerpos de los bailarines de *Pitié!* y *Out of Context* se vuelven decididamente enigmáticos. El síntoma es siempre el resultado de un conflicto. El síntoma se vela –se tuerce– porque se metamorfosea, y se metamorfosea porque se desplaza; se ofrece entero, sin ocultar nada, a veces hasta la obscenidad, a la vez que se ofrece como rodeo, como curva. El síntoma se sitúa siempre en la dimensión del equívoco, ya que no nos permite acceder inmediatamente a la organización estructural del cuerpo: “Bref, le syntôme est un symbole devenu incompréhensible en tant qu’investi par les puissances du ‘fantasme inconscient qui est à l’oeuvre’ (die wirksame unbewusste Phantasie): plastiquement intensifié, capable de ‘simultanéité contradictoire’, de déplacement et, donc, de dissimulation” / “En resumen, el síntoma se vuelve incomprendible cuando se inviste de las potencias del fantasma inconsciente que hay en la estructura: plásticamente intensificado, capaz de simultaneidad contradictoria, de desplazamiento y, por tanto, de disimulación”.<sup>58</sup>

El gesto como síntoma tiene, además, la capacidad de trascender lo simbólico enriqueciendo al símbolo con una exuberancia que finalmente le agota. Freud se refiere a este proceso como una *regresión* del pensamiento simbólico hacia las imágenes sensoriales puras. En el trascurso de ese recorrido el cuerpo se

---

<sup>58</sup> DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante*. París: Editions de Minuit, 2002, pp. 304-305.

deforma porque las potencias psíquicas y plásticas de la imagen sintomal aportan al cuerpo un material sedimentario que conlleva un vestigio de memoria inconsciente. Esta *supervivencia* sutil de la memoria mantiene al cuerpo ligado a su naturaleza pulsional. Por eso, más allá de las poses plásticas y de las actitudes pasionales, todo gesto atravesado por el síntoma es patético en el sentido de una *mémoire en souffrance*. El síntoma aporta al cuerpo una *imagen de memoria*, pero de una memoria de acciones posthumanas de un origen perdido, real o fantasmático, de recuerdos olvidados traducidos en actos. En este sentido, *Out of Context* también puede entenderse como un viaje por debajo de la línea del recuerdo, “una zambullida en las cavernas de la existencia humana en busca de las raíces de la niñez y la prehistoria”, de algo entre hombre y animal, una especie de armonía que trasciende –o precede– la dualidad de belleza y fealdad, bien y mal, yo y tu, individuo y comunidad. *Out of Context* es principalmente un ritual, una reunión de gente en busca de una esencia que no puede encontrar pero que sirve, mientras tanto, para experimentar con algo inesperado: la desaparición del ser cotidiano y su transformación, la aparición de un nuevo ser.



*Escenas de Vollmond* de Pina Bausch, 2006 y *Out of Context: for Pina* de Alain Platel, 2010.



Más allá de la impresión que ofrece en una primera lectura, el trastorno no invoca la teatralización del cuerpo sino, al contrario, el cuerpo trastornado designa el lugar de un teatro insólito y descompuesto al que Foucault precisamente denomina “teatro somático de la posesión”. Para este autor, el cuerpo trastornado no es un cuerpo transportado sino franqueado en su espesor, un cuerpo-fortaleza cercado y sitiado en cuyo interior se libra una batalla entre el demonio y el ser. Apenas resistiendo, el cuerpo roza la muerte física deshaciéndose del organismo, pero roza también la muerte psíquica deshaciéndose de la significancia y la subjetivación. Arrancado de su esencia por una fuerza poderosa y sobrehumana, atravesado por una voluntad que ya no lo rige, el cuerpo se vuelve esclavo de un aprisionamiento cruel que lo domina con expresiones distorsionadas, posturas exageradas, gestos sin sentido y actos absurdos. La revuelta interior, aquella que nos eleva como una fuerza amiga cuando logramos dominarla, se transforma entonces en un peligro que empieza cuando la tensión que desarrolla se convierte en una hipertensión, en una exaltación, o cuando –como apunta Stefan Zweig– “el alma se precipita dentro del torbellino volcánico del demonio, porque ese demonio no puede alcanzar su propio elemento, que es la inmensidad, sino destruyendo todo lo finito, todo lo terrenal, y así el cuerpo que lo encierra se dilata primero, pero acaba por estallar por la presión interior”. El demonio se apodera de los hombres que no saben domarlo a tiempo; “con sus manos poderosísimas, les arranca la voluntad, y así ellos, arrastrados como un buque sin timón, se precipitan contra los arrecifes de la fatalidad”.<sup>59</sup>

La plasmación escénica de esa sintomatología demoníaca propia del delirio no surge, sin embargo, de una preocupación psicopatológica de los creadores sino de una necesidad mucho más elemental y antigua que es la de aproximarse a la propia experiencia humana. Ese vértigo caótico que se apodera del cuerpo, esas desviaciones en las que se manifiesta aquello que los griegos llamaron *hybris* o *desmesura*, no pueden comprenderse simplemente como una anomalía dentro del contexto de la clínica. Es necesario repensar el cuerpo trastornado en la frontera de lo orgánico, en ese límite entre lo terrenal y lo indecible que le impone el sufrimiento devenido locura. En griego, esta *locura* –*mate*– era sencillamente el error, la “cosa vana”, lo inútil, un concepto que estaba directamente relacionado con el dolor, que se consideraba a su vez una agitación, un movimiento desordenado de la mente, un

---

<sup>59</sup> ZWEIG, S. “La lucha contra el demonio”. Biblioteca virtual universal, p. 7.  
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130869.pdf>

hecho existencial que desbordaba la fisiología para abarcar a todo el ser humano. Entonces no era el cuerpo –como una mera máquina corporal– el que sufría, sino el individuo en todos sus niveles y esferas. En otras palabras, para la mentalidad griega, el dolor era realmente él mismo cuando se apoderaba de la mente humana y le provocaba un desequilibrio. Es este dolor como agente de perversión y de locura, de perdición y desmesura, el que anima al cuerpo poseído empujándolo al exceso, al éxtasis y, finalmente, a la anulación de sí mismo.

En el artista, el poeta y el filósofo, esta lucha grandiosa del cuerpo con el demonio aparece plasmada en unas obras que se vuelven cada vez más vivas y palpitantes, creaciones febriles, arte espasmódico sumido en el lenguaje caótico y oscuro de la carne y los afectos. Entonces ese artista atormentado comienza a distanciarse del mundo, de las amistades y la familia, se vuelve nómada e incomprendido, preso de un dolor que lo martiriza. Un ejemplo de ello es Friedrich Nietzsche, que se define al final de su vida como un cúmulo de males físicos. Punzantes dolores de cabeza, espasmos gástricos con vómitos de sangre, migrañas, fiebres, abatimiento, falta de apetito, hemorroides, debilidad intestinal, escalofríos, sudores nocturnos, ceguera parcial: un “círculo terrible” de tormentos, según lo describe Stefan Zweig.<sup>60</sup> Pero el filósofo se empeña en continuar trabajando hasta diez horas diarias sin darse tiempo para reposar, por lo que su padecimiento se agudiza hasta hacerle enloquecer. Por eso no es casual que el cuerpo aparezca en su obra como una pluralidad de “voluntades de poder” con una conciencia que es el mero síntoma de una transformación más profunda y de la actividad de unas fuerzas que permanecen insondables.

Al igual que en Foucault, el hombre –el superhombre– nietzscheano es un “heroico campo de batalla” con un cuerpo plural compuesto de diferencias intensivas. En *Así habló Zaratustra* la palabra que se utiliza para nombrar esta multiplicidad de fuerzas que impiden al sujeto cualquier identificación consigo mismo es *Selbst*, que se opone al *Ich* –el Yo– que es la instancia consciente e identitaria. El *Selbst* –la *Gran razón*– no es otra cosa que el cuerpo pensado como realidad múltiple e inexplicable, el resultado de la pérdida original de sí mismo que experimenta el poseído. Para el último Nietzsche la razón es un mero efecto de superficie, una ilusión, el reflejo espectral de un fenómeno infinitamente más rico y complejo que opera en la profundidad del cuerpo.

---

<sup>60</sup> Idem, p.93.

La imagen de un Nietzsche sufriente, a la vez eufórico y consumido por la culpa erótica a causa de unos amores nunca consumados es la que tienta al director norteamericano Richard Foreman para explorar por primera vez en su carrera una personalidad histórica. El resultado es *Bad Boy Nietzsche*, una producción del año 2000 en la que se aleja del estereotipo del filósofo y del contenido textual de su obra para dejar entrever la psique de un hombre hipersensible e inestable, abstraído por la locura que consume el final de su existencia.

Vestido con un gorro de dormir y con los restos harapientos de su traje de profesor, el protagonista se encuentra prisionero dentro de su propia mente, que es el espacio escénico donde se desarrolla la obra. Nietzsche mantiene todo el tiempo la mirada distante, evitando el contacto visual con los otros tres personajes principales de la pieza: The Child –el niño–, The Cruel Man –el hombre cruel– y The Beautiful Woman –la mujer hermosa–, que funcionan como un conglomerado de figuras molestas que se mofan de su estado y de su herencia cultural. A través de este planteamiento, Foreman intenta presentar la amarga continuidad de la desdicha de un hombre que en vida había sido enfermizo y convulsionado y que después de muerto es malinterpretado y utilizado por el poder. De hecho su legado parece haber sobrevivido para acabar en las manos equivocadas: Aún sabiendo que Friedrich había roto su amistad con Wagner a causa de sus comentarios antisemitas, su propia hermana le traiciona poniendo su obra a disposición de la máquina de propaganda nazi donde es manipulada para apoyar los argumentos del Nacionalsocialismo, el militarismo y el racismo.

En la puesta de Foreman, el cuerpo trastornado de Nietzsche no es sólo la composición de una imagen a partir del cuerpo del actor. Al contrario, el cuerpo del filósofo parece explosionar en mil pedazos para exparcirse por todo el espacio escénico, que se llena de su locura a través de palabras aleatorias, pequeños textos con frases poco coherentes y garabatos dibujados con tiza en pizarras descartables. Al igual que en el *cuerpo sin órganos* de Artaud, el fenómeno de la posesión no concierne exclusivamente a la apariencia física del cuerpo sino también al universo de la enunciación, con un discurso desgarrado por toda clase de fisuras y fugas que desintegran el sentido. A través de insultos, gritos y gemidos, Artaud y Foreman llevan la lengua hasta su límite asintáctico y agramatical, desorganizando la escritura tanto como el cuerpo. El texto desarticulado deja aflorar

la fractura original entre signo y sentido pero también, principalmente, la imposibilidad de hablar por sí mismo: “Lo importante no es tanto que el sujeto poseído descubra una voz extraña en lugar de su voz propia o habitual, sino más bien que descubra el carácter ficticio de esa voz propia y habitual. Lo que resulta intolerable para el sujeto poseso es la certeza repentina, expresada en las blasfemias, las maldiciones y las imprecaciones provocativas, de que su voz habitual no fue nunca la suya. Lo que se pone de manifiesto (...) es la pérdida de la propiedad del lenguaje, que no es otra cosa que la pérdida de sí mismo, de su propia subjetividad”.<sup>61</sup> Zweig sostiene que es esta “conciencia de impropiedad”, de no pertenencia, el punto más traumático y desesperante de la posesión demoníaca, el punto en el que, por ese mismo motivo, el teatro somático de la posesión da lugar al *teatro de la crueldad*.

El lenguaje poético y musical de los textos que aparecen en las pizarras evidencian un elemento heterogéneo ajeno a todo sentido y significación. Se trata de una reacción de la propia conciencia que se repliega frente al lenguaje vago, impreciso, de la demencia:

*“I write on table, write on wall  
with foolish heart a foolish scrawl.  
You say--the hands of fool deface the table and the wall  
erase it all!  
I try to help the best I can  
I wield a sponge as you recall  
but when the cleaning up is done  
let's see this super sage emit  
upon the walls, sagacious shit!”*

“Escribo sobre la mesa, escribo en la pared  
con un tonto corazón un garabato tonto.  
Dices –las manos de idiota estropean la mesa y la pared.  
Bórralo todo!  
Trato de ayudar lo mejor que puedo  
Utilicé una esponja, como recordará,  
pero cuando la limpieza está acabada

---

<sup>61</sup> Idem, p.16.

se deja ver lo que este super sabio pronunció  
sobre las paredes, mierda sagaz!”

Esta escritura irracional que –como es habitual en Foreman– satura completamente el ambiente, se convierte en una prótesis arborescente del cuerpo del protagonista, una prolongación que viene a completar, a la vez que a diseminar, la imagen de su cuerpo. El espacio pasa a formar parte del cuerpo más de lo que el cuerpo habita en el espacio; por eso cada vez que el espectador recupera la visión panorámica, la escena en su conjunto, tropieza sucesivamente con unos límites precisos. Las paredes de plexiglás, que con frecuencia delimitan la escena en las creaciones de Foreman, reaparecen aquí con un propósito mucho más claro: conseguir un efecto de distanciamiento –o de *extrañamiento* como lo llamaba Brecht– capaz de sugerir el aislamiento que supone la soledad, como una muralla que encierra –sin protegerlo de la mirada ajena– el interior del sujeto. En *Bad Boy Nietzsche* la escena se convierte en un cuerpo-fortaleza que lucha y se resiste a la intrusión demoníaca, pero también nos muestra un cuerpo que parece encerrarse en sí mismo para obligarnos a mirarlo más concienzudamente, con los ojos atentos de quien rastrea en busca de mensajes por un paisaje de alfabetos indescifrables.



*Bad Boy Nietzsche* de Richard Foreman, 2000.



Nietzsche rodeado por los personajes que habitan su mente.

Esa clausura propiciada desde la superficie, ese cuerpo-coraza que protege y aísla desconectando el cuerpo del entorno, es también la premisa de la que parte Franz Kafka en su relato *La metamorfosis*, versionado de una manera inédita en la obra *Metamorphosis* de la compañía islandesa Vesturport. En este caso, el personaje de Gregorio Samsa es interpretado por un actor-acróbata que vive confinado a las paredes de su habitación, situada en el desván de la casa familiar y construida con un giro de noventa grados respecto del ángulo de visión convencional. Este cambio de perspectiva aporta una particular extrañeza al personaje, que aparece vestido con su habitual traje de empleado, con un aspecto físico aparentemente normal. La transformación en insecto, una especie de arácnido que comienza a desplazarse por los muros y a acostumbrarse paulatinamente a su nuevo estado, es lenta y progresiva, sorprendente y estremecedora.

Para el protagonista de la obra, el devenir insecto constituye una salida, una línea de fuga, la posibilidad de un cambio sin tener que trasladarse de lugar, pero esa salida no significa necesariamente la libertad. Se trata de una fuga esquizo, fruto de una desterritorialización absoluta que nada tiene que ver con las desterritorializaciones relativas que cualquiera podría realizar al desplazarse al viajar: “El devenir-animal es un viaje inmóvil y sin desplazamiento, que no puede vivirse o comprenderse sino en intensidad”, nos recuerda Deleuze.<sup>62</sup> Este viaje no tiene nada de metafórico, ningún simbolismo ni alegoría; tampoco es el resultado de

---

<sup>62</sup> DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Kafka*. México: Ediciones Era, 1978, p. 56.



una falta o de una maldición, o el efecto de una culpabilidad. Es un mapa de intensidades, un conjunto de estados –todos diferentes entre sí– injertados en el hombre en la medida en que éste busca una vía de evasión.

En la transformación de Gregorio Samsa encontramos numerosas particularidades de un cuerpo esquizofrénico: la mirada paranoide, los diversos tipos de amaneramiento, las posturas extravagantes, el característico caminar pegado a la pared y de forma oblicua respecto al espacio frontalizado en el que vivimos habitualmente los humanos, todos ellos experimentados en la puesta de Vesturport por el actor Gisli Örn Gardarsson, que va creando progresivamente el personaje trepando hasta más de cinco metros de altura en una ostentación de teatro físico que, a base de posturas imposibles y pequeños desplazamientos instintivos, casi mecánicos, no es en absoluto fortuita. La dinámica de este movimiento no produce la sensación típica de un cuerpo depresivo estuporoso, sino un efecto de constante incomodidad –el *gestus* de un insecto que revolotea desesperado por la habitación, libre pero sin poder escapar–: “Tan pronto como se apoya uno en esta pared como en aquella otra, y así la ventana se desplaza alrededor de uno. (...) No tengo otra cosa que hacer sino mis paseos y esto debe bastarme; porque no hay otro lugar en el mundo donde pudiese dar mis paseos”, apuntaba el propio Kafka en su diario personal.<sup>63</sup>



*Metamorphosis* de la compañía Vesturport.

---

<sup>63</sup> KAFKA, F. *Diarios*. Madrid: Debolsillo, 2006, pp. 21-22.

El Gregorio de la compañía Vesturport produce irritación a la vez que fascinación porque impulsa a los espectadores a mirarlo sin obtener respuesta, volviéndolos cada vez más invasores de su intimidad, sintiéndose cada vez más invadido, y así sucesivamente. La peculiaridad de su movimiento no es un mero capricho o amaneramiento, sino una consecuencia necesaria de esa profunda alteración de su corporalidad que comienza a propósito de su propio fastidio y de su propia incapacidad para mirar. El cuerpo alterado de Gregorio no es un cuerpo objetivo que se puede medir y explorar, sino la manifestación del *intracuerpo*, del *cuerpo vivido*, el *leib* de los alemanes. Este intracuerpo no tiene una forma estable y definida como el extracuerpo; atrae nuestra mirada pero no es un objeto visual íntegro, una totalidad, sino que está constituido por sensaciones de movimiento o sensaciones táctiles de las vísceras y los músculos, por la impresión de las dilataciones y contracciones de los vasos, por las percepciones del curso de la sangre en las venas y las arterias, por las sensaciones de dolor y de placer. El extracuerpo es una realidad física en su anatomía y en su fisiología, pero el intracuerpo tiene, además, otra forma de existencia que es, por un lado, “pática” y, por otro, “intencional”; no es un puro instrumento del yo sino el yo convertido en instrumento de sí mismo. Finalmente, el intracuerpo no es el cuerpo visto por dentro sino el cuerpo vivido *desde dentro*: “es la atmósfera corporal del yo, y se halla constituida por una nueva especie de realidad física que son los actos psíquicos”.<sup>64</sup>



El personaje de Gregorio Samsa en una foto del dossier de prensa.

---

<sup>64</sup> SÁENZ, M. y otros (eds.) *Los umbrales de la locura. Una aproximación fenomenológica, histórica y cultural*. Madrid: Editorial Complutense, 2012, p.159.

El cuerpo vivido de Gregorio Samsa es un cuerpo escindido que se separa de la materialidad corporal a la que estaba sometido para liberarse de las presiones del triángulo familiar y del triángulo burocrático de su entorno laboral. Por eso su transformación debe entenderse como una unidad paradójica entre salida y límite a través de la cual el protagonista encuentra una válvula de descompresión para su situación, aunque se trata de una salida que le lleva a comprimirse en sus propias vísceras. En una primera instancia, esta metamorfosis aparece como una recuperación de todas las potencialidades de su naturaleza primitiva ya que, como insecto, el protagonista alcanza su máximo poder expresivo, un desempeño que nunca antes había llegado a alcanzar. Pero como consecuencia, Gregorio desaparece como humano, el exceso de expresión del insecto lo suprime. En la metamorfosis, el personaje adquiere un cuerpo-obstáculo que le impide expresarse como hombre incitándolo a subsistir como un insecto abyecto en un viaje hasta el límite de su propia capacidad para resistir. La metamorfosis no consiste, por tanto, en mascarar su cuerpo bajo el aspecto de un coleóptero, sino “en tocar el fondo de cierta inhumanidad que conecta con lo humano precisamente en la inmanencia de sus instancias”.<sup>65</sup> En otras palabras, en el caso de Gregorio Samsa, dar la espalda al mundo transfigurándose en insecto no es una consecuencia de una carencia de sensibilidad, sino más bien de un exceso. La reclusión en la enfermedad no hace más que patentizar la reclusión a la que el poder lo estaba sometiendo como individuo, por eso la transformación de su imagen corporal no es una cuestión de aspecto sino, fundamentalmente, de actitud.

Para Deleuze y Guattari, *La metamorfosis* es la historia ejemplar de una reedipización, un proceso de desterritorialización de Gregorio que, en cierto momento de su devenir-animal, se bloquea. Gregorio se aferra al retrato de la dama de las pieles como a una última imagen territorializada; eso es lo que la hermana no tolera. Ella acepta a Gregorio y quiere –como él– el incesto esquizo que se opone al incesto edípico, aquel que manifiesta una sexualidad no humana como devenir animal; pero, celosa del retrato, comienza a odiar a Gregorio hasta condenarlo. A partir de ese momento, la desterritorialización de Gregorio como devenir animal fracasa, se hace re-edipizar por las manzanas que le arrojan y se deja morir. En este punto Deleuze y Guattari se preguntan: “¿No será más bien que los devenires-animales no logran saturar su propio principio, que conservan una ambigüedad que

---

<sup>65</sup> BRAIDOTTI, R. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005, p.165.

causa su insuficiencia y los condena al fracaso? ¿No estarán los animales todavía demasiado formados, demasiado territorializados, no serán todavía demasiado significantes? ¿No es acaso el conjunto del devenir animal el que oscila entre una salida esquizo y un callejón sin salida edípico?”.<sup>66</sup>

En *La metamorfosis*, todo lo interiorizado-expresado por Gregorio encarna en su propio cuerpo escamoteando su conciencia humana; sin embargo el protagonista continúa pensando como hombre mientras su entorno lo piensa como insecto. En el fondo Gregorio nunca asume completamente su animalidad sino que obra –como opina Martín Hopenhayn parafraseando a Sartre– de “mala fe”. Esa mala fe hace que su presencia se vuelva insostenible para la familia, pues no pueden dejar de verlo como Gregorio, como lo que ya no es. Pero si la mala fe es una mentira hacia los demás que parte de la mentira hacia uno mismo, esta automentira no es intencionada sino que es ante todo la introspección de una ambigüedad latente que se encontraba ya en el medio que lo presionaba y reprimía: “El flujo y reflujo de la metamorfosis consiste en que es, por un lado, la objetivación de la conciencia desgraciada en un cuerpo desgraciado y, por otro, la previa subjetivación de una realidad desgraciada en la conciencia del protagonista. Este flujo y reflujo realidad-conciencia-corporeidad hace de la metamorfosis una *somatización*. En términos estrictamente fenomenológicos el proceso de Gregorio Samsa es su somatización, vale decir, la manifestación en su propio cuerpo de la represión introyectada”.<sup>67</sup>

Si en un primer momento el entorno de Gregorio se apropia de su conciencia como un *material a degenerar*, más adelante es la conciencia la que toma el cuerpo como un sujeto a descomponer, entendiendo por *conciencia* el todo subjetivado totalitariamente. Para Hopenhayn, la somatización aparece en *La metamorfosis* como “la subjetivación totalitaria de un mundo totalitario”. La relación coercitiva entre el medio y el individuo es reproducida como relación coercitiva entre la conciencia y el cuerpo en el interior del individuo, y la mala fe del sistema que “dice ser lo que no es y no ser lo que es” es reproducida en esta dislocación entre conciencia de hombre y cuerpo de insecto. La somatización de Gregorio Samsa constituye, en este marco, la “expresión de lo deliberadamente inexpresado”, una

---

<sup>66</sup> DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Kafka*. México: Ediciones Era, 1978, p. 27.

<sup>67</sup> HOPENHAYN, M. *¿Por qué Kafka? Poder, mala consciencia y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 1983, p.54.

somatización que se encarna a pesar suyo como la materialización de su conciencia o, mejor dicho, la expresión extrema de la interiorización de su represión.



Escenas de *Metamorphosis* de la Compañía Vesturport.

Paradójicamente, la conciencia humana de Gregorio no sugiere un rescate de la naturaleza humana en medio de la animalidad sino, al contrario, una

degeneración de la misma: Si lo “natural” es una integración entre conciencia y cuerpo, la conciencia de hombre en un cuerpo de insecto es una falsa conciencia. El cuerpo desgarrado ilustra el desgarramiento de su discernimiento, fruto de la vida frustrada de un hombre que se siente impotente ante el esquema rutinario y llano que el destino le ha impuesto. La conciencia de Gregorio se encuentra obstaculizada por este esquema y su transformación no es más que la interiorización definitiva del obstáculo: el cuerpo convertido en obstáculo y el obstáculo convertido en propia carne.

Es sugestivo comprobar cómo la imagen de Gregorio des-socializado coincide con las constantes alusiones de Kafka a su propia torpeza corporal y al sentimiento de fealdad que éste tenía respecto de sí mismo, que se traducen en una creciente dificultad para vincularse socialmente. La ambivalencia del cuerpo de insecto con la conciencia de hombre refleja la ambigüedad a la que deben enfrentarse cada día los hombres que luchan contra el sistema pero a la vez funcionan con la ideología del sistema. Al somatizar, el individuo se desentiende de sus responsabilidades para encontrar un respiro frente a las presiones externas. Más que un “cambiar de ser”, la metamorfosis se manifiesta entonces como un “dejar de ser”, un acto fundamental de renuncia: “Lo interesante es que esta renuncia al mundo no es un desafío a la seguridad que el mundo social pueda ofrecer, sino, al contrario, la obsesión insaciable de una seguridad llevada al autismo. (...) El trabajo y la esfera socioeconómica no ofrecen cobijo alguno, pero la penetración de la ideología ha despertado en nuestro viajante una sed inesperada de seguridad. La estabilidad es una ilusión divulgada por la propaganda, y la única certeza que va quedando es el propio cuerpo. Pero volver el cuerpo ‘hacia adentro’ es también desterritorializarlo, ponerlo tras las rejas de la represión interiorizada. Sin libertad de desplazamiento, el cuerpo comienza a desplazarse dentro de sí. He ahí la metamorfosis”.<sup>68</sup>

Para Gregorio, la realidad exterior pierde sentido y valor a medida que se va desdibujando mientras permanece encerrado en su recámara. La apariencia exterior del mundo se vuelve desechable, y la apariencia exterior de su cuerpo también. Su cuerpo humano se convierte en un cuerpo mutante con una imagen efímera, siempre provisional: El devenir-insecto lo va volviendo, poco a poco, imperceptible. A partir de un proceso de disolución del sujeto, el nuevo cuerpo, ya

---

<sup>68</sup> Idem, p. 57.

no centrado ni jerarquizado desde las directrices humanas, se compone exclusivamente de devenires y trayectos que se reducen a la búsqueda imposible de un sentido. La incorporación de la animalidad supone entonces una serie de conexiones y agenciamientos que vinculan al cuerpo de Gregorio directamente con sus necesidades vitales. En este sentido, tal como lo explican Deleuze y Guattari, el devenir animal es susceptible de pensarse como la contracara del sujeto kantiano, ya que el animal sirve a lo humano para la distinción entre la naturaleza y la cultura, entre lo vital y lo material. El concepto de animal es presentado por la cultura occidental como lo anómalo, es decir, como un fenómeno de borde que oscila entre individuo y especie, materia y forma, pero los autores observan que el animal es también quien aporta la multiplicidad y la posibilidad de establecer alianzas por encima de las meras relaciones dicotómicas de materia-forma, alma-cuerpo e individuo-especie.

Para Deleuze y Guattari, la teoría de la esquizofrenia está señalada por tres conceptos que constituyen su fórmula trinitaria: La disociación –*Kraepelin*–, el automatismo –*Bleuler*– y el espacio-tiempo o el ser en el mundo –*Binswanger*–. El primero es un concepto explicativo que pretende indicar un trastorno específico o déficit primario. El segundo es un concepto comprensivo que indica que el desapego a la realidad va acompañado por una predominancia relativa o absoluta de la vida interior. El tercero es un concepto expresivo que descubre o redescubre al hombre delirante en su mundo específico. Los tres conceptos tienen en común el relacionar el problema de la esquizofrenia con el yo a través de una determinada “imagen de cuerpo”.<sup>69</sup> Pero si esta imagen de cuerpo puede llegar a erigirse como el “lugar de un teatro” (Foucault) es porque, como sugiere Zweig, el demonio de la posesión señala el punto en el que el teatro mismo se vuelve ilusorio, una representación de sí mismo y, por tanto, irrepresentable. En la medida que ofrece una escritura de la carne y de los gestos, el teatro somático de la posesión abandona la interioridad de la conciencia para volverse energía material, sufrimiento carnal, persecución y desgarramiento.

---

<sup>69</sup> DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *El antiedipo*. Barcelona: Barral, 1972, p. 30.

### 2.1.3. El cuerpo deseante

*“Le corps sous la peau est une usine surchauffée,  
et dehors, le malade brille, il luit,  
de tous ses pores, éclatés”.*

*Antonin Artaud*

El cuerpo bajo la piel es una “fábrica recalentada”, escribe Artaud mientras declara que un día al hombre se le ofrecieron dos caminos, el del exterior infinito y el del interior ínfimo. El hombre eligió el del interior –“là où il n’y a qu’à presser le rat, la langue, l’anus ou le gland” / “allí donde basta con apretar la vulva, la lengua, el ano o el glande”<sup>70</sup>–, un interior que es a su vez esa “pequeña superficie de lo profundo” de la que habla Deleuze como oposición a la “vasta dimensión de la superficie”, aquella que como un velo esconde lo trascendental. Pero puede suceder que detrás de ese velo, de esa cortina, no haya absolutamente nada: “Entonces es que lo visible, o más bien toda la ciencia posible está a lo largo de la cortina”, reflexiona el autor.<sup>71</sup> La superficie, la frontera del cuerpo, no puede ser menospreciada porque la profundidad es comprensible sólo cuando se extiende por los acontecimientos, es decir, cuando se despliega a través del lenguaje: “Lo más profundo es lo inmediato; (...) lo inmediato está en el lenguaje”.<sup>72</sup> Yo y no-yo, exterior e interior, no se diferencian porque ya no existe distinción entre hombre y

---

<sup>70</sup> ARTAUD, A. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos, 2011, p. 83.

<sup>71</sup> DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral, 1970, p. 20.

<sup>72</sup> DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral, 1970, p.19.



naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas deseantes, de las que el cuerpo es una pieza más.

Las máquinas deseantes son complejos funcionales productores de deseo, conglomerados capaces de poner en relación todos los niveles corporales – material, cognitivo, afectivo, social– hasta transformar al cuerpo en una imagen impregnada de fascinación y delirio, un objeto cargado de energía erótica que expulsa al exterior la presencia intensa del cuerpo libidinal. En este cuerpo el deseo no cesa de efectuar un acoplamiento de continuos flujos y objetos parciales “esencialmente fragmentarios y fragmentados”; pero el acoplamiento sólo puede pensarse en términos de síntesis y producción, producción deseante.

Las máquinas deseantes forman aún un organismo, pero el cuerpo sufre por estar estructurado. Por eso estas máquinas sólo pueden funcionar bien cuando están estropeadas, cuando se detienen para dejar subir esa masa inorganizada que hasta entonces articulaban y que, una vez más, se corresponde con el cuerpo sin órganos de Artaud. Ahora bien: si a las máquinas-órganos el cuerpo sin órganos opone su superficie resbaladiza, opaca y blanda; a los flujos ligados, conectados y recortados opone su fluido amorfo indiferenciado; a las palabras fonéticas opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados. La “génesis de la máquina” tiene lugar sobre el propio terreno, en “la oposición entre el proceso de producción de las máquinas deseantes y la detención improductiva del cuerpo sin órganos”, ya que la organización de la máquina ahoga al cuerpo, que se siente reprimido porque no puede realizar su instinto de muerte.<sup>73</sup>

El hecho es que este deseo que anhela tan fervientemente la vida, la producción continua, también tiene como objeto la muerte. Artaud sitúa en esta paradoja la propia noción de *cruidad*, que es engendrada por un cuerpo de sensaciones puras, libidinalmente intenso y fantasmático, abierto hacia el exterior como un *animal vivant* extremadamente voraz pero que opone al goce de la carne una distancia, una contaminación sin contacto. Para Artaud la crueldad se materializa en un doble cuerpo: por un lado un cuerpo hiper-erotizado, de sensaciones puras; por otro un cuerpo anestesiado, frígido y distante, animado por una profunda repulsión hacia todo contacto carnal. En esta intersección entre la carne y el despego, entre la máquina deseante y el deseo como descarga –y goce–

---

<sup>73</sup> DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *El antiedipo*. Barcelona: Barral, 1972, p.18.

imposible, se encuentra el personaje de Medea, replanteado en 2002 por Anatoli Vassiliev en una polémica puesta en escena de *Medea Material*.

En su versión, el director ruso apuesta por una presentación descarnada protagonizada en solitario por una actriz francesa –Valérie Dréville– que escenifica una Medea antitética y exquisita, que irradia tanto poesía como rabia y dolor. Dréville interpreta la obra sentada en un trono que recuerda a su vez un paritorio y el potro de tortura al que se siente atada por el engaño de Jasón; por eso a su interpretación podríamos aplicarle la misma reflexión que Lacan lleva a cabo para Antígona en cuanto a la relación del deseo con la *Áte* en una mujer cuyas acciones son regidas por la pasión –teniendo en cuenta que *Áte* es un término griego comúnmente traducido como *locura*, pero que Lacan utiliza como punto de partida para evocar el extravío, la calamidad y la fatalidad de la tragedia–. Medea, como Antígona, no cede en el deseo sino que es llevada a su acción comandada por algo que la precede. Ese deseo no consentido tiene que ver con el Otro, ya que la *Áte* depende del campo del Otro, que es el lugar en donde se sitúan las heroínas griegas: Medea, como Antígona, encarna un deseo puro, el deseo del Otro más allá de su propia identidad.

Medea es una máquina pero no es una mera proyección del cuerpo ni el testimonio de una *nada* primaria ni el resto de una totalidad perdida. En mitad de la obra, la actriz se despoja de sus ropas y continúa desnuda, en “carne viva”, regurgitando el monólogo de Müller mientras exhibe un falso pene gigante entre sus piernas. Medea nos ofrece entonces abiertamente un cuerpo deseante, puro instinto de muerte que no tiene que ver ni con el cuerpo propio, identitario, ni con la imagen que ese cuerpo anteriormente acreditaba. Ni mujer ni hombre, en medio del vacío que le proporciona la cólera, Medea se libra a una pasión desenfrenada que le lleva a abrazar la alienación. Entonces decide castigar a Jasón doblemente, matando a su futura esposa abrasada mientras ella misma arde de celos y de deseo por él, y matando a sus hijos, que son lo único que les queda en común –en la versión de Vassiliev, Medea ofrece a la novia de su marido un vestido que se incendia y luego quema dos marionetas con la esfinge de sus retoños. Este último acto le supone un sufrimiento indecible, pero su culpabilidad no aflora explícitamente del acto de la matanza sino en un fugaz momento de lucidez en el cual descubre su propia ingenuidad y confiesa su insensatez al volcarse entera en

una relación obsesivamente sexual, que la mantuvo contenida gracias al amarre fálico: “El amor viene y pasa. No fui sensata”, se lamenta—.



Medea matando a sus hijos en la versión de Anatoli Vassiliev.

El falo, que aparece en escena como un objeto privilegiado —*quasi* sacro— encarna en palabras de Lacan “el campo inmundo del deseo radical” que a su vez se designa como “el campo de la destrucción absoluta”. Lejos de señalar el arraigo de lo simbólico en nuestra experiencia corporal, es decir su territorialización, el falo es un significante puro y, como tal, un verdadero agente de desterritorialización. Ese falo cortado es la puerta al último exilio de Medea, que es el exilio de sí misma: En los rituales tradicionales los objetos fálicos no sólo simbolizan el poder sino que ponen al sujeto que los porta en condiciones de ejercer ese poder de manera efectiva: “Si un rey empuña el cetro y ciñe la corona, sus palabras serán tomadas como palabras de rey”, sugiere Žižek. El falo de Medea, como un cetro, es una insignia externa que al llevarla, le otorga fuerzas para ejercer su poder. Por tanto el falo, que se muestra en principio como un producto simbólico de la castración de Jasón, también es en el fondo el resultado de la autocastración de Medea, ya que introduce una escisión entre lo que ella es y la función que ejerce, el mandato que le confiere esa autoridad. En este sentido la castración, lejos de ser lo opuesto al poder, se convierte en un sinónimo de éste; por eso no hay que limitarse a ver en el falo una mera expresión de la virilidad y de la fuerza vital del ser sino que es

necesario pensarlo como insignia, como una especie de máscara que Medea utiliza a la manera de un cetro. Se trata de un “órgano sin cuerpo” que Medea lleva encima como un suplemento incoherente y excesivo del cuerpo sin que llegue a ser nunca una parte orgánica del mismo. Como portadora del falo Medea ya no responde de sí, ya no puede continuar siendo una mujer domesticada, sino que vuelve a ser la mujer impulsiva que era antes de conocer a Jasón, un cuerpo absolutamente poseído por la fuerza libidinal. Medea se transforma en una máquina estropeada que desea y su deseo en una maquinación. El deseo es expulsado del sujeto y acaba anidando dentro de la máquina en que se convirtió.

Medea originariamente era una bárbara, tanto en su primer sentido de “extranjera” como en su segunda acepción que designa algo *bestial*, la transgresión radical de la diferencia ontológica encargada de instituir el límite entre el cuerpo y la carne, el objeto moldeado y la materia elemental. Pero, a partir de su unión con Jasón, Medea experimenta un apaciguamiento de sus pulsiones, ya que Jasón le ofrece un nombre y una inserción social. Entonces se transforma en una esposa fiel y cariñosa, en una madre irreprochable: Tal como lo expresa Müller en su obra, Medea viste en su boda un vestido de novia empapado por el “sudor de la sumisión”. Medea creía cumplir su sueño y para ello había traicionado a su padre y matado a su hermano, se había exiliado de diferentes territorios y había hecho un enorme sacrificio nunca correspondido por Jasón, que acaba convirtiéndola en víctima de un amor ciego. Engañada por su marido, Medea deja de ser un objeto de deseo y su vida, vacía, ya no tiene sentido. A partir de ese momento su destino se juega entre el amor que le dio vida y el deseo de morir: “No me desean aquí. Que me lleve la muerte”, declara en un momento de la obra. Pero debajo de sus ropas perdura aquel cuerpo inflamado que la llevó a entregarse al hombre equivocado, aquel instinto irracional que alimenta al mismo tiempo la pulsión de muerte y su deseo de matar. Medea gime arrepentida: “Ah, por qué no me quedé como el animal que era antes de que un hombre hiciera de mí su mujer”.

Traicionada y repudiada, completamente perdida, la protagonista se deja arrastrar por ese exceso violento que no enraíza en el desamparo físico sino, como sugiere Žižek, en “el desamparo que se experimenta frente al enigma del deseo del Otro”, en “la fascinación impotente frente al enigma del goce del Otro”, y en “la incapacidad subsiguiente para explicarlo en el lenguaje habitual del sentido”.<sup>74</sup> En

---

<sup>74</sup> ŽIZEK, S. *Órganos sin cuerpo*. Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 106.

medio de esa vorágine intensiva, su cuerpo se consagra a un ritual en el que la palabra se aleja de la anécdota para valorizar las disyunciones, las exclusiones de la lengua. Entonces la retórica se erige como la catalizadora de esas fuerzas normalmente sojuzgadas que se esconden por debajo del texto. Vassiliev clarifica: “Ja no és a través dels sentiments com l’actor transmet l’obra o el seu paper, sinó a través de la paraula. I si és a través de la paraula, s’ha de trovar la manera de parlar” / “Ya no es a través de los sentimientos que el actor transmite la obra o su papel, sino a través de la palabra. Y si es a través de la palabra, hay que encontrar la manera de decir”.<sup>75</sup> Porque la palabra también es deseo, la palabra prefigura la fuerza de Medea, se vuelve acto y liturgia, pura retórica a través del cuerpo de la actriz.

En la puesta de Vassiliev el texto es manipulado fonéticamente hasta lo inteligible, hasta convertirse en una secuencia sonora al límite de su comprensión verbal. Se trata de destruir la palabra para crear un lenguaje no narrativo sino ritualizado, ya que para el director el ritual es el verdadero lenguaje de la tragedia. Pero se trata también, como pregonaba Deleuze, de que la “maquinaria deseante” llegue a producir un lenguaje pulsional con una voz que aparezca como “tallada en las profundidades del cuerpo”. Aunque en este caso el cuerpo funciona más bien como un contra-lenguaje, como una subversión compleja que acaba destrozando los códigos de la palabra. La palabra se impregna del desgarramiento interior del cuerpo con la ruptura propia de las lenguas aún no formadas: “Cuerpo y realidad forman máquinas, series consecutivas, y el lenguaje no es otra cosa que una intensidad destinada a poner en relación ambos extremos. La palabra no debe nombrar, insistir en la representación o mimesis; el lenguaje es un acto que se insinúa en el cuerpo como un mecanismo más”.<sup>76</sup>

La fuente de este lenguaje atravesado por la angustia de *ser* y de *no ser* al mismo tiempo se encuentra en la atormentada e incompleta sexualidad de Medea y en su insatisfacción. Como una máquina deseante, podría decirse que esta mujer posee un “excedente universal” que es la capacidad que tiene la sexualidad para inundar todos los territorios de la experiencia humana –desde comer hasta excretar, desde el golpear a nuestros semejantes hasta ejercer el poder– pero que, sin

---

<sup>75</sup> PAULET, R. “Cendra i furor”. En *Medeamaterial*. Barcelona: Dossier Teatre Lliure, octubre 2005.

<sup>76</sup> FERNANDEZ GONZALO, J. “El devenir Artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud”. En *A Parte Rei...* y 75. Madrid: Universidad Complutense, mayo 2011.

embargo, no es un signo de su preponderancia sino todo lo contrario. Ese excedente de deseo que lleva a Medea a cometer un crimen y un infanticidio debe entenderse como un signo de cierta insuficiencia estructural. La sexualidad se derrama y anega los territorios colindantes precisamente porque no puede encontrar satisfacción en ella misma, porque no puede alcanzar nunca su meta.

En contra de la postura psicoanalítica, Deleuze sostiene que el deseo no es la causa del placer sino que es una especie de sombra destinada a reflejar una serie de signos amorfos y dispersos que, al borde de su extinción, se encuentran a la espera de que el placer despierte. En Deleuze el deseo no aspira al placer sino que consiste en un devenir deconstructivo que permite la experiencia de la despersonalización. Este devenir-deseo no implica un progreso ni una evolución sino, casi por el contrario, una involución; la posibilidad de experimentar, no por imitación sino por contagio, la vitalidad presubjetiva que, en el plano de la conciencia, ha sido reprimida o sublimada. El deseo es un placer subdesarrollado y, por lo tanto, una figura fantasmática que desfigura el cuerpo a través de una escritura transcursiva y ancestral.



*Medea Material* de Anatoli Vassiliev, 2002.

“No sabemos lo que puede un cuerpo”, declaraba Spinoza en el siglo XVII argumentando que los cuerpos no se definen por su género ni por su especie, por sus órganos ni sus funciones sino “por lo que pueden”, es decir por los afectos que son capaces de desarrollar a través de la pasión traducida en acción. Con Spinoza el cuerpo se convierte en una figura subversiva de resistencia y combate que extrae su fuerza del deseo mismo, que se contrapone a la voluntad, al *alma*: “cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia”, sostiene el filósofo.<sup>77</sup> Esta aproximación al cuerpo es evidente en Medea, que actúa más allá de sí misma, conducida por una fuerza foránea desenfadada y pasional.

Pero Spinoza va más allá en su reflexión; defiende un cuerpo que se inscribe como potencia y para explicarlo se sirve de la noción de *conatus*, que se refiere al esfuerzo del cuerpo por perseverar en su existencia, al esfuerzo por ensanchar al máximo de sus límites su capacidad de afección, de afectar y ser afectado por otros cuerpos y, finalmente, al esfuerzo por “experimentar alegría”. En definitiva el conato no es más que una tendencia o apetito que, al hacerse consciente, llamamos *deseo –Cupiditas–*. Claro que para Spinoza la primera consciencia, el primer género de conocimiento, no es el del razonamiento sino el de las pasiones o afecciones del cuerpo *–Imaginatio–*.

En 2009 La Fura dels Baus estrena una versión espectacular de la ópera *El gran macabro* de Ligeti, una obra basada a su vez en *La ballade du grand macabre* del autor belga Michel De Ghelderode en la que los personajes parecen realizar en escena los esfuerzos de supervivencia de los que habla el pensador holandés. En la obra de Ligeti el gran macabro es la muerte, pero no una muerte particular sino una muerte colectiva, la del fin del mundo, aquella que nos iguala a todos y nos enfrenta a la amenazadora proximidad de un gran cataclismo. El personaje de Nekrotzar –el macabro– encarna el deseo de dar muerte, las ansias de aniquilación; por eso no es casual que se alíe con Piet vom Fass, un borracho glotón cuyo apetito es redundantemente obsceno, por glotonería, avides sexual y ansias de poder.

---

<sup>77</sup> SPINOZA, B. *Ética*, parte III, 2º escolio. Madrid: Aguilar, 1969, p. 93.

En el extremo opuesto aparecen unos personajes que, ante la temible e inminente amenaza del macabro, intentan disfrutar de los placeres de la vida aprovechando las últimas horas que les quedan. El *conatus* de Spinoza se presenta entonces como ese impulso corporal de autoconservación o de “perseverancia en el ser” que viene a confirmar que nada se puede destruir excepto mediante una causa excepcional. No obstante, ese esfuerzo de autoconservación no apunta a una existencia estática del cuerpo sino a un camino que lleva a la perfección del ser. Más que el mantenimiento inerte del propio estado corporal, el *conatus* es un impulso que, a través de la alegría, aumenta la potencia de existir del cuerpo y lleva al alma a una mayor perfección. Por ser patética, la alegría no es la consecuencia directa de la satisfacción del deseo sino, al contrario, el producto indirecto de la impotencia y, por tanto, la manifestación del efecto que una idea inadecuada puede causar en los hombres. Una vez más el deseo aparece alimentado por una incapacidad, en este caso la imposibilidad de frenar esa amenaza que llevará a la humanidad a una muerte segura.

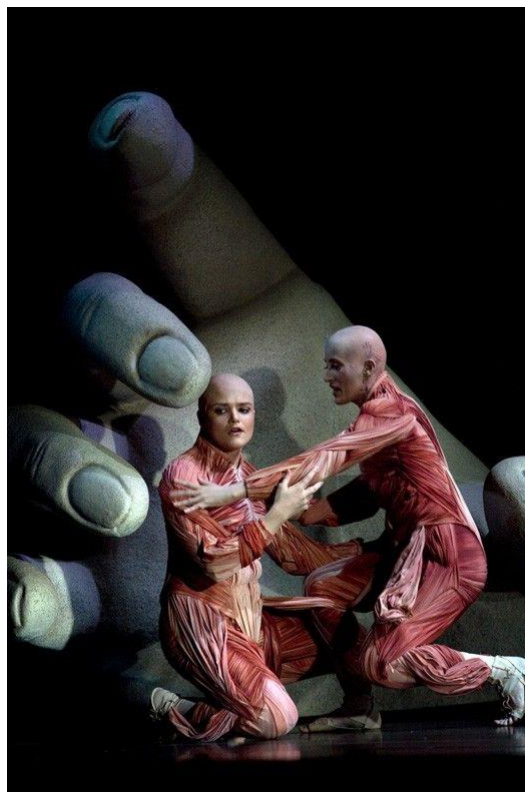
En la versión de *La Fura*, los cuerpos se definen ante todo como sustancia gozante. Y este goce, para bien o para mal, motiva una nueva y ambigua relación entre el hombre y su cuerpo: “El cuerpo aquí no es el cuerpo fisiológico que arman los pornógrafos para provocar la excitación de la mediocridad, no es ese cuerpo cierto que arman los fisiólogos para disecarnos, ni el cuerpo cierto que se confunde con el cuerpo oscuro de las radiografías. Ni tampoco el que reconoció Lacan como aquel que la ciencia impone, ‘el cuerpo en su registro purificado posible de radiografiar, calibrar, diagramar, y susceptible de condicionar’, sino el de la improbabilidad, el de la desarmonía, el de la carne aguijonada por el significante preludio –nos dice Bataille– de la muerte que a la par de la belleza es considerable el terror que nos inspira”.<sup>78</sup> Ese pavor se hace tangible desde el comienzo de la ópera, cuando aparece una pareja de enamorados desollados que cantan al amor y los placeres de la carne. Entonces se revela una nueva lógica del cuerpo que, sustentada por una estructura tórica, muestra la actividad del significante, la superficie interna revertida como un guante girando constantemente en torno del vacío cerrado que constituye su propia alma atormentada. El espacio interior generado por esta estructura también es un espacio del deseo, de esa actividad pulsional que contornea permanentemente el objeto repitiendo una y otra vez las

---

<sup>78</sup> GARRIDO ELIZALDE, Patricia. “El cuerpo. Un recorrido por los textos de Jacques Lacan”. Revista *Carta Psicoanalítica* N°11. Octubre 2007. Edición digital: <http://www.cartapsi.org/spip.php?article69>



demandas de un encuentro con el goce que no se acaba nunca de consumir. El *toro* es el resultado del eterno retorno de la pulsión, de la excentricidad que hay entre el goce permitido y el goce prohibido.

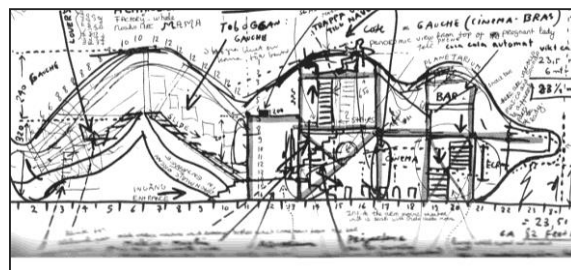


La pareja de amantes de *El gran macabro* de Ligeti en la versión de La Fura dels Baus.

El personaje del gran macabro, por su lado, responde a una impulsividad generada por el propio deseo, que en este caso es deseo de destrucción y de matanza. El apetito de Nekrotzar se alimenta, literalmente, *necrosando* cuerpos. Para enfatizar esta idea, La Fura le concede un cuerpo excesivo, monstruoso, que se concreta en la escultura colosal de una mujer tumbada en el centro del escenario cuyos orificios son las puertas de entrada y de salida de unos personajes que se convierten en comida, suciedad, excrementos, basura. Siguiendo el pensamiento de Julia Kristeva, podría afirmarse que el asco por la comida es la forma más elemental y arcaica de la abyección: “Con el vértigo que me nubla la mirada, la náusea me retuerce contra esa nata y me separa de la madre, del padre que me la presentan. De este elemento, signo de su deseo, “yo” nada quiero, “yo” nada quiero

saber, “yo” no lo asimilo, “yo” lo expulso. (...) En este trayecto donde “yo” devengo, doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito. Protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión (...).<sup>79</sup>

Con este cuerpo antropófago se introduce en escena la economía del goce a través de una imagen corporal monumental, con una desmesura que recuerda aquella famosa instalación de Niki de Saint Phalle denominada *Hon –Ella–*, que consistía en una escultura penetrable de una mujer embarazada tumbada boca arriba y con las piernas abiertas. En este caso, la entrada por la vagina no sólo constituía un elemento de lascivo erotismo que daba acceso al visitante a un reino de alegría basado en el divertimento sexual, sino también el comienzo de un viaje iniciático por las profundidades del ser.<sup>80</sup> En el cuerpo escultórico de Niki de Saint Phalle la idea del embarazo sugiere un cuerpo que da vida, o que renueva la vida. En el cuerpo del gran macabro la idea de tránsito tiene que ver también con un umbral, con una regeneración tendiente al perfeccionamiento del ser a través de la muerte. La comprobación de este principio regenerativo aparece al final de la obra, cuando se anuncia que la amenaza no será cumplida y los personajes admiten que ha servido para hacerles ver lo importante que es vivir, en el sentido más vasto de la palabra.



<sup>79</sup> KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1988, pp.9-10.

<sup>80</sup> *Hon* se presentó en 1966 en el Museo Moderno de Estocolmo; medía veintiocho metros de longitud, nueve de ancho y seis de altura. La entrada a la instalación se hacía entre las piernas, por la vagina, donde se situaba un pequeño espacio a modo de vestíbulo en que se podía contemplar *Big Mill*, una de las famosas esculturas móviles de Jean Tinguely, formada por un mecanismo de ruedas superpuestas que se agitan sobre sí mismas. A su lado se encontraba un *acuarium* con peces tropicales. En dirección a una de las piernas se encontraba un tobogán y el denominado “banco de enamorados”, un rincón decorado en terciopelo rojo cuyas voces, charlas y susurros podían oírse en el bar de la instalación situado en uno de los pechos de la escultura y para deleite de los visitantes. En la otra pierna había una galería de arte. Posteriormente, pasando por una serie de escaleras que sorteaban el vientre, se llegaba a la cabeza en la que se ubicaba una escultura sonora y un cerebro móvil de madera. En el brazo izquierdo había un pequeño cine de doce plazas en el que se proyectaban películas mudas y un ambiente musical con piezas de Bach. En el pecho izquierdo Tinguely construyó un *planetarium*, mientras que en el derecho se instaló el bar. En la salida, que se hacía por el ombligo, había una terraza desde la que se tenía una vista panorámica de la escultura con los visitantes haciendo fila para entrar.



La instalación *Hon* de Niki de Saint Phalle en el Museo Moderno de Estocolmo, 1966.



La escultura colosal del gran macabro en la puesta en escena de *La Fura dels Baus*, 2009.

En *El gran macabro* los personajes se encuentran al límite de su condición de vivientes. Sin embargo es justamente de esos límites que se desprende el “cuerpo como viviente”. Siguiendo a Kristeva diríamos que tanto el desecho como el cadáver indican aquello que se descarta permanentemente para vivir: “Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. (...) Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*”.<sup>81</sup>

En este sentido, el pasaje de los pequeños cuerpos de los habitantes de Breughelland –el “país de Brueghel”– por dentro del enorme cuerpo del gran macabro podría interpretarse como un ritual de purificación que les permite acceder a un estadio superior de perfección. Lo que vuelve abyectos a estos cuerpos no es la ausencia de limpieza o de salud sino principalmente aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. La peste aquí es la crisis –económica, política, social– que motiva que los cuerpos sean rechazados, expulsados de un sistema por el que previamente han sido engullidos. “*El Gran Macabro* habla de la muerte como un hecho colectivo, como una amenaza metafórica contra la que hay que reaccionar con la vida”, explica Àlex Ollé recordando que al final de la ópera el sexteto se atreve incluso a dar una receta para salir de esa crisis: “No temáis a la muerte, buena gente, llegará pero no ahora. Suena la hora y las campanas tocan a muerto, vivid hasta entonces en la alegría”.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1988, p.10.

<sup>82</sup> FANCELLI, A. “Crisis europeas de El gran macabro”. Reportaje publicado en *El País*, 18 de noviembre de 2011.



#### 2.1.4. El cuerpo sacrificial

*“En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre”.*

*Angélica Liddell*

Si entendemos el sacrificio y la violencia como una forma particular de transgredir las leyes que ordenan socialmente la vida humana, entonces la muerte y la violencia poéticas se convierten en una forma de resistencia a través del arte. Para Angélica Liddell, la muerte y la violencia poéticas sirven para medir el grado de represión, de cobardía y adocenamiento de una sociedad; la muerte trastorna violentamente el orden legal, y esa es la razón por la cual el sacrificio poético tiene que ver con la obtención de la libertad. El poder de este tipo de sacrificio reside justamente en la oposición a lo colectivo, a la uniformidad y al soporte del Estado a través de unas prácticas que, evitando el derramamiento de sangre, trabajan principalmente sobre el sentimiento de angustia derivado de la opresión. Es mediante la angustia, que antecede a la muerte, que se pueden transgredir definitivamente los límites sociales, históricos, religiosos y culturales. Superando estos límites, explorando las zonas prohibidas de la mente, el territorio de lo inconfesable y de aquello que normalmente deseamos ocultar, la angustia real, genuina y trabajada desde el sacrificio poético, motiva la búsqueda de la propia

identidad mediante el cuerpo, profundizando en el conocimiento del sujeto como complejidad existencial.<sup>83</sup>

En las reflexiones y la práctica escénica de Liddell aparecen plasmadas dos maneras distintas, aunque complementarias, de abordar el sacrificio: Por un lado, el sacrificio como violencia efectiva ejercida sobre el cuerpo a través de la herida autoinfligida, el sometimiento o el esfuerzo físico. Por otro, el sacrificio angustioso, ligado al sufrimiento afectivo y a la fuerza espiritual, así como a la apertura simbólica del cuerpo como práctica liberadora y potencia regeneradora de la propia corporalidad. La idea que subyace a estos conceptos es la de una experiencia dolorosa que es doble y problemática, ya que el dolor provocado por el sufrimiento permanece retenido en los pliegues del cuerpo sufriente como una pequeña memoria o huella impresa en su dimensión carnal y, al mismo tiempo, produce una escisión a través de la cual el cuerpo se escapa de sí mismo. El dolor es una irradiación que desborda el punto de desgarramiento del cuerpo, una violencia suspendida y vivida en su imposibilidad al mismo tiempo que conservada, una totalidad odiosa que condiciona todas las demás sensaciones y en torno a la cual se crispa el cuerpo: “La souffrance en effet n’advient qu’à une chair, à un corps toujours déjà au-delà de sa seule corporéité, comme une prostration du sentir devenu incapable de réversibilité, comme par un effroi du sentant tétanisé et engourdi par l’impérieuse violence du senti. Mouvement involutif aussi de l’ouverture et du repli, ouverture à la chair en meme temps que clôture du corps qui se rétracte, et fait en quelque sorte sécession pour pouvoir s’offrir à nouveau, autrement” / “El sufrimiento no se refiere más que a una carne, a un cuerpo siempre más allá de su sola corporeidad, como una protesta del sentir que se vuelve incapaz de reversibilidad, como por un pavor del sentiente paralizado y entumecido por la imperiosa violencia del sentir. Movimiento involuntario también de la abertura y del repliegue, abertura a la carne al mismo tiempo que clausura del cuerpo que se retrae, y hace en una suerte de secesión para poderse ofrecer de nuevo, como algo diferente”.<sup>84</sup>

Como recuerda Hans-Thies Lehmann, el sufrimiento siempre ha ejercido una gran fascinación sobre el teatro occidental. El dolor, la violencia, la muerte y los

---

<sup>83</sup> LIDDELL, A. “Abraham y el sacrificio dramático”. En *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, 2011, p. 247.

<sup>84</sup> TRÉGUIER, J-M. *Le corps selon la chair*. París: Kimé, 1996, p. 161.

sentimientos desencadenados por ellos, principalmente el temor y la compasión —el *elos* y el *phobos*, hoy traducidos como lamento y escalofrío— son sentimientos que, desde la Antigüedad, fundamentaron el placer ante los objetos trágicos. Para Aristóteles el teatro no era pura observación contemplativa sino que suponía una implicación masiva de los espectadores en el proceso, con intensas reacciones afectivas corporalmente manifestadas; la tragedia debía provocar catarsis, una *purificación* de ese estado de lamento y escalofrío provocado por el dolor. Así el teatro ha servido durante siglos como un poderoso anestésico frente al sufrimiento de la comunidad, un antídoto que el teatro postdramático deja de utilizar.

Según Lehmann, a lo largo del siglo XX se produce una transición desde el *dolor representado* al *dolor experimentado*. Partiendo de la imposibilidad de representar el dolor de una manera no engañosa, el teatro contemporáneo asume el desafío de hacer presente lo inconcebible con ayuda del cuerpo, que es la memoria misma del dolor. Una de las características más relevantes del teatro postdramático tal como lo define Lehmann es justamente sacar a la luz la circunstancia de que el teatro como práctica corporal no sólo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar. Este dolor experimentado física y emocionalmente en escena es uno de los puntos esenciales del trabajo de Angélica Liddell, una de las creadoras más valoradas surgidas a partir de los años 80 que se destaca tanto por la radicalidad de su dramaturgia como por la ferocidad de sus propuestas escénicas.

En un desesperado intento por mostrar los aspectos más oscuros de la realidad contemporánea. Liddell trabaja con la fuerza adquirida en el límite del dolor, fuerza que le permite ahondar en la fragilidad y la imperfección humanas: si el límite del dolor ofrece una evidencia intensa es justamente porque el acto de ensañamiento ejercido sobre el cuerpo, aquel que reincide en la herida, repudia al cuerpo como objeto para hacer aflorar el sujeto, el ser que es entregado al sacrificio, abatido en su aflicción. *La casa de la fuerza*, una de sus obras más emblemáticas, estrenada en 2009, comienza diciendo: “No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que otros preparan para nosotros”. A partir de esta frase Liddell desarrolla gran parte de los temas habituales en su producción —el desamor, la dominación de género, el dolor, el suicidio, la resistencia, la locura—, así



como la necesidad de crear un espacio de reivindicación de las voces femeninas en medio de la desolación, el sometimiento y la crueldad.

El argumento de *La casa de la fuerza* se apoya –y se inspira– en el texto de *Las tres hermanas* de Chéjov. El comienzo de la obra muestra a tres mujeres reales, una de ellas la propia Liddell, que cuentan experiencias e historias íntimas mientras toman una cerveza sentadas alrededor de una mesa. Esta presentación sin imposturas, sumida en un clima aparentemente afable y cotidiano, se opone a la construcción dramática del resto de la pieza, creada a partir de una multiplicidad de planos, significados, historias y peleas yuxtapuestas. Al final del primer acto las protagonistas acaban emborrachándose y desarrollando una serie de pequeñas acciones sin orden ni finalidad a través de las cuales la incertidumbre y el desconsuelo son llevados al límite de la situación. Luego, un interminable silencio de diez minutos cierra la escena con un espacio de espera provocado por la inacción física de las actrices. Un espacio de tiempo suspendido por la violencia suspendida que genera un vacío de dolor contenido que permite dejar fluir en los espectadores pensamientos, deseos y vestigios de memoria de su propia historia personal.

En la segunda parte de la obra, la angustia aparece plasmada en forma de diario personal de la autora que, a partir de una serie de fotografías tomadas por ella misma durante un viaje a Venecia, describe el desgarrador proceso de una ruptura amorosa, una historia autobiográfica ocurrida en la ciudad italiana durante un bombardeo israelí a la Franja de Gaza cuyas imágenes pueden verse en el televisor del hotel. Liddell contrapone así el dolor de su ruptura, un dolor íntimo y sentimental, con el dolor de todo un pueblo que está siendo bombardeado. Para Pablo Caruana, este relato personal “es de una intimidad absoluta donde no cabe el pudor, donde el desnudo es completo, exhibicionista, donde aflora un dolor inconmensurable contrapuesto con el dolor absurdo de la muerte organizada por los Estados. El dolor se instaura como ley universal que mueve al mundo y la artista se ve indefensa y rota por un dolor que además le aleja de poder comprender y compartir aquel que surge de la injusticia humana, política”.<sup>85</sup>

En esta parte de la obra, Liddell complementa los tramos monologados con un ritual de cortes autoinfligidos en brazos y rodillas a la manera del accionismo

---

<sup>85</sup> CARUANA, Pablo. En *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, 2011, p. 357.

vienés, un procedimiento ya utilizado en producciones anteriores –en *Anfaegtelse* de 2008, por ejemplo, Liddell se hacía cortes en las piernas y dejaba manar su sangre sobre un lienzo en el que luego bordaba la frase “mamá te odio”–. Para Liddell estas lesiones son una elección estética, una elección equivalente a escoger un traje de época para el vestuario: “La sangre tiene una potencia estética brutal. Es preciosa: la utilizo pictóricamente. Para revelar lo interno, empiezo por la superficie. Hago lo privado público. Cuando eliges la fuerza, la sangre y la autoconfesión, en el fondo estás hablando de tu fragilidad. Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo. Ésa es mi intención: luego, todo depende de la relación con el público, de cómo se establece el juego de fuerzas. Casi siempre hay una superioridad suya sobre el actor, 'loco que dice la verdad, cargado de ruido y de furia', en palabras de Shakespeare. Quien se pone frente a un loco, se siente por encima de él, aunque lo tema”, comenta en una entrevista en la que muestra al periodista las heridas del estreno –cuatro cortes horizontales en cada pierna, rojo intenso, unidos verticalmente por una línea amarilla ancha, de yodo–. “Quiero evocar la imagen del Cristo de Grünewald. Me los hago desde el más puro clasicismo”, declara.<sup>86</sup>

La obra, sin embargo, no pretende quedarse en el impacto. Si bien en otros trabajos la directora ya confrontaba la intimidad impúdica y personal con la injusticia política y social, en *La casa de la fuerza* Liddell da un paso más allá y lleva esta confrontación entre lo íntimo y lo social, lo micro y lo macro, al territorio de la pura acción. Entonces aparece el ejercicio físico, el sacrificio como esfuerzo para alcanzar un objetivo concreto que es, en este caso, la búsqueda de una catarsis personal. En el dossier del espectáculo Liddell escribe: “El 2 de octubre de 2008, el día de mi cumpleaños, me sentía mal, estaba jodida por el paso del tiempo, y ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado. Estaba asustada, furiosa y triste. Prácticamente había dejado de leer y escribir. Ese mismo día, el 2 de octubre, me apunté a un gimnasio, el lugar de la fuerza y la resistencia, buscando algún tipo de contradicción o alivio. Y allí empezó *La casa de la fuerza*”. Según la autora, al principio la extenuación física le ayudaba a soportar la derrota espiritual. Esos ejercicios “eran ejercicios de preparación para la soledad”, “ejercicios de *nosentimientos* para aniquilar el exceso de sentimientos”.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> VALLEJO, Javier. “Por las revueltas de Angélica Liddell”. Archivo *El País*, 17 de octubre de 2009.

<sup>87</sup> LIDDELL, A. “La casa de la fuerza”. Dossier Teatre Lliure. Barcelona: Radicals Lliures, 2011.

Esta experiencia se traduce en escena en un agotador desgaste físico, ya que las tres protagonistas desplazan varias veces a pulso una quincena de pesados sofás, hacen pesas y vacían sacos de carbón en el centro del escenario para posteriormente volver a trasladar su contenido con palas; tareas puramente mecánicas que se suceden hasta que las mujeres caen exhaustas sobre la montaña de carbón, en la que van quedando poco a poco sepultadas. El cuadro nos recuerda nuevamente la influencia de Chéjov y la emblemática frase de Irina: “Hay que trabajar”, cuando el trabajo maquinal se revela ulteriormente como una forma de aniquilación. El autoengaño de las tres hermanas gritando “Vamos a Moscú”, un Moscú que no existirá nunca para ellas porque en el fondo saben que nunca escaparán del tedio, se corresponde con las palabras de la autora que, en relación a su experiencia personal, admitía que después de tanto esfuerzo nada había cambiado, porque “al final la soledad se impuso violentamente a la fuerza”.<sup>88</sup>



El ejercicio físico como sacrificio y catarsis en *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell.

El hecho de vincular la represión de los instintos sexuales y el placer con la necesidad de un trabajo alienado no tiene nada de arbitrario: “Desde eras remotas, en las cuales el hombre se convirtió en *homo faber*, el trabajo introdujo en aquellos tiempos azarosos un momento de sosiego, a expensas del cual el hombre cesaba de responder al impulso inmediato que regía el Deseo. La colectividad ha sabido

---

<sup>88</sup> LIDDELL, A. “La casa de la fuerza”. Dossier Teatre Lliure. Barcelona: Radicals Lliures, 2011.

oponerse, en el tiempo reservado al trabajo, a esos movimientos contagiosos en los cuales no existe más que un abandonarse al exceso, o sea: a la violencia del Deseo”.<sup>89</sup> El ser humano posee una cantidad de energía limitada y si dispone de una parte para el trabajo lo hará a expensas del consumo erótico, a consta de “sacrificar” su anhelo de exuberancia en aras de la productividad, quedando reducido el erotismo a una mínima expresión. Por eso el ser voluptuoso se burla del trabajo, porque prescinde de las consecuencias dilapidando sus fuerzas en la exaltación sexual.

Según Bataille, “en la base del erotismo, tenemos la experiencia de un estallido, de una violencia en el momento de la explosión” que se da particularmente en la carne. Si el trabajo mecánico tiende a “cosificar” al hombre a expensas de la “exuberancia sexual”, la exaltación de las pasiones –el exceso sexual propio de la animalidad– es justamente lo que evita que el ser humano pueda ser “reificado” –del latín *res*, cosa– y, en consecuencia, lo único que puede evitar que el hombre pueda ser reducido a un objeto o a una máquina. Por lo tanto es normal que, luego de aquel duro trabajo sin sentido, vuelva la soledad. Sólo a través de la violencia erótica, del Deseo satisfecho, la muerte –y la *petite morte*– se convierte en signo de vida, en resurrección. En el contexto de *La casa de la fuerza* el fracaso de la medicina del esfuerzo produce en las protagonistas un sentimiento de desamparo que es todavía más desolador que el del punto de partida. Es el eterno retorno de la angustia que no tiene consuelo posible, es el bucle de un esfuerzo autoimpuesto que, al contrario del verdadero sacrificio, nunca llega a ser liberador.

El tercer acto, más reposado desde el punto de vista físico, plantea una descarnada reflexión sobre el machismo y la condición de la mujer en el siglo XXI, en concreto sobre los asesinatos y las violaciones de niñas y mujeres en Ciudad Juárez (México). Previo al estreno de la obra, Liddell organiza una serie de talleres en ese país y las referencias de su experiencia se plasman en la pieza, desde una orquesta de mariachis y las continuas alusiones de sus huidas a México para encontrar el amor hasta los crímenes citados. Tras cinco horas de función Liddell vuelve a recurrir al relato y, en este caso, a un pequeño ritual en el que un grupo de mujeres europeas limpian los pies a un grupo de mujeres mexicanas, cadavéricas, desnudas, con el rostro cubierto por su propia cabellera; mujeres anónimas que se

---

<sup>89</sup> MALLÉN, E. *La sintaxis de la carne*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2005, p.111.

muestran como bellas y espeluznantes apariciones en medio de un cementerio sembrado de cruces rosas. A través de esta última escena tan cercana al teatro documental y antropológico, el espectador va escuchando las voces de las mujeres, sus relatos de miedo y horror, como una acción de resistencia contra la perversión de la información mediatizada, siempre parcial, manipulada y deshumanizada que nos llega desde los centros de poder. A continuación hay un acto de hermanamiento en el que se pone de manifiesto la esperanza por un mundo mejor, en el que Liddell sueña con una raza de hombres debilitados a causa de un incesto interminable y en el que reina una Yocasta amamantadora; un mundo en el que el machismo queda definitivamente desterrado y la mujer, menospreciada, utilizada, forzada y desechada durante siglos, recupera su dignidad.

Según la propia autora, *La casa de la fuerza* habla sobre cómo “el amor fracasa, la inteligencia fracasa, y nos destrozamos los unos a los otros, por cobardía, y humillamos y somos humillados hasta el final”. Lo superficial –el sexo, las heridas, el esfuerzo físico– se convierte inmediatamente en una forma de revelar las convulsiones de algo espantosamente profundo. Las acciones visibles señalan lo secreto, la violencia que habita en la intimidad cuando el ser se encuentra corroído por dentro.



El dolor de las mujeres mexicanas en *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell.



Acto de hermanamiento con las mujeres de Ciudad Juárez.

Es evidente que, en el teatro post-representativo, la violencia se ejerce efectivamente sobre el cuerpo ya no sólo a partir de la acción física de un cuerpo sobre otro –como era habitual en las experiencias más provocadoras de comienzos y mediados del siglo XX– sino a través de una apertura a la carne en su sentido más amplio y literal. Se produce entonces una violación ontológica que marca necesariamente la alienación del “ser” dentro de la experiencia carnal, pero que no es una simple figuración fantasmática ni una categorización abstracta: “Si la volupté est la réactivation la plus vive d’un ‘principe barbare’, c’est en tant qu’elle constitue un bouleversement et une transgression radicale de la différence ontologique qu’institue cette limite entre chair et corps” / “Si la voluptuosidad es la reactivación más viva de un ‘principio bárbaro’, es porque constituye una conmoción y una transgresión radical de la diferencia ontológica que instituye el límite entre la carne y el cuerpo”.<sup>90</sup>

El sacrificio voluptuoso saca a la luz el cuerpo visceral, aquel que habitualmente se pretende negar porque revela los aspectos más odiados y sombríos, el cuerpo de la alteridad que es ignorado por la anatomía. La voluptuosidad puede ser descrita como un movimiento de retorno a la matriz polimorfa de la carne, un retorno con una manifestación específica que no es del orden de lo representado pero que tiene, sin embargo, una dimensión trascendental, una operatividad que permite liberar a la carne de las prohibiciones que la rigen. Ese acto sacrificial es siempre fruto de una violencia primordial, genial y fundadora que, como tal, debe distinguirse de una violencia simplemente destructiva. Se trata de una violencia primaria, pura y silenciosa, que nunca llega a hacerse signo porque no surge de algo previo, porque no es instrumental; es una intensidad dotada de una virtud estructurante y constitutiva del origen absoluto de lo humano, un exceso que conmociona la sangre y los fluidos que al derramarse evidencian la presencia de unos órganos llenos de vida. Lo que llamamos carne – *chair*–, “esa masa trabajada por dentro” como la llama Merleau-Ponty, es medio formador de objeto y sujeto, pero no es átomo del ser, el en sí duro que reside en un lugar y un momento únicos, sino un concepto a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea. Al definir la carne, Merleau-Ponty recupera una parte fundamental de la tradición del pensamiento alquimista que entiende la naturaleza como un retorno del exterior hacia el interior y viceversa. La carne es

---

<sup>90</sup> TRÉGUIER, J-M. *Le corps selon la chair*. París: Kimé, 1996, p. 157.

transparencia, cuerpo sin superficie, pura continuidad compuesta de las mismas sustancias que el mundo. La carne es fundamentalmente un *elemento* en el sentido que le daba antiguamente la teoría aristotélica al nombrar a los *cuatro elementos* – agua, aire, tierra y fuego–.

Inspirada en la teoría de las *cuatro raíces* elaborada por Empédocles en el siglo V a.C., la hipótesis de Aristóteles es aplicada luego por Hipócrates al microcosmos a través de la teoría de los *cuatro humores*, que sostiene que la enfermedad es el resultado de un desequilibrio de los cuatro humores del cuerpo – sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema–, unos fluidos que en las personas sanas se encuentran naturalmente en la misma proporción. Cuando estos humores se desequilibraban, el individuo enferma hasta recuperar el equilibrio. A esta teoría se refiere Jan Fabre en el texto de *Je suis Sang –Soy Sangre: un cuento de hadas medieval–*, una obra de 2001 creada especialmente para la Cour d'Honneur del Palacio de los Papas de Aviñón.

*Je suis Sang* es un poema dramático sobre el tema de la sangre con un texto visionario según el cual el cuerpo del futuro será líquido, un cuerpo único en el que se mezclan el conocimiento de los hombres y el espíritu animal más allá de las especies y las razas, todo ello desarrollado en un espacio escénico inspirado por el universo simbólico del pintor Jheronimus Bosch. En esta obra, como ya venía haciendo en sus trabajos previos tanto plásticos como teatrales, Fabre se empeña en presentar el cuerpo en sus últimas consecuencias y se dedica a corromper la corporalidad cerrada en un intento por librarse de las trabas físicas: “*Je suis sang pourrait donc se lire comme Je suis SANS, c’est-à-dire je suis, sans l’étreinte oppressante de mon enveloppe corporelle, entièrement répandue en une flaque de sang*” / “*Soy Sangre* podría leerse entonces como *Soy SIN*, es decir *soy*, sin la presión opresiva de mi envoltura corporal, enteramente derramada en un charco de sangre”.<sup>91</sup>

Trazando un recorrido desde la Edad Media hasta nuestros días, el largo monólogo que constituye el texto de la obra reivindica a la sangre como el elemento esencial de la constitución humana. A partir de la corroboración de seguir viviendo en la Edad Media, el protagonista no sólo cita en latín a Juan o Deuteronomio, sino que se vale de textos de los siglos X y XIII para demostrar que, a través de los

---

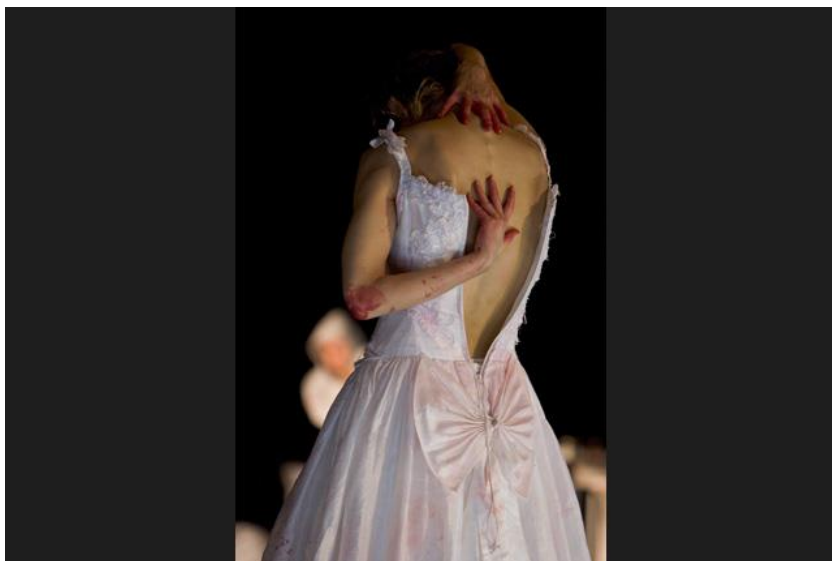
<sup>91</sup> DEMETS, P. “Les corps redessinés: le théâtre et l’oeuvre plastique de Jan Fabre”. En *Septentrion* n° 34. Rekkem: Stichting Ons Erfdeel, 2005, p. 6.



siglos, el ser humano no conoce un solo día sin sangre –la sangre siempre se ha manifestado en el hombre, tal como se percibe en la práctica de sacrificios, guerras y orgías–, pero aún así la sangre siempre es virtuosa: “Ningún órgano puede sobrevivir / sin el suministro de sangre / La sangre sobrevive / Es alimentación y es el caldo de cultivo de la vida”.<sup>92</sup> La sangre aparece como esencia de un cuerpo sensual y bello, de un cuerpo con una belleza exótica y compuesto de fluidos, saliva y otros líquidos que sirven como nexo entre el cuerpo material, físico, y el cuerpo espiritual.



Sangre y sacrificio en *Je suis sang* de Jan Fabre, 2001.



---

<sup>92</sup> FABRE J. *Antología de obras teatrales*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2007, p.132.

En relación con el cuerpo, Fabre plantea dos posibilidades: por un lado lo entiende como entidad fisiológica, como un sistema que se asemeja a una máquina compuesta por fluidos gaseosos y líquidos pero, por otro, lo percibe también desde su inmaterialidad. Como ya lo planteaba Merleau-Ponty, el cuerpo es un “espíritu encarnado”, la “realidad sensible” que discurre en paralelo a la realidad material: no es simplemente sustancia porque no es algo perfectamente delimitado y observable sino que actúa por debajo como un torbellino de lo visible como emblema concreto de una forma de ser general, no es sólo espíritu porque esto supondría el rechazo automático a formar parte de lo visible, no es materia formada por partículas separadas e identificables sino una estructura cuyos elementos se encuentran mutuamente interrelacionados, y no es pensamiento por la misma razón que no es espíritu. El cuerpo de la carne robusta va siempre acompañado de una carne sutil, el cuerpo momentáneo de un cuerpo glorioso, dos vertientes que se corresponden a su vez con la distinción entre cuerpo objetivo y cuerpo fenoménico. Esta doble referencia del cuerpo también se espeja en la doble cara del sacrificio voluptuoso, que es profano y sagrado, divino y terrenal. El cuerpo de Jan Fabre, como la carne de Merleau-Ponty, es reversibilidad siempre inminente y nunca realizada del todo, es *quiasmo*, punto de entrecruzamiento, enlace, intersección e inserciones recíprocas, punto de propagación e intercambio, de contaminación, retorno y reciprocidad de todas las relaciones en todas las direcciones posibles.

Fabre comparte en este punto su fascinación por el cuerpo sin órganos de Antonin Artaud, pero va más allá otorgándole a la epidermis una transparencia: la piel es a la vez escudo y filtro, retiene la información pero permite un intercambio con el mundo, ya que ambos –cuerpo y mundo– están compuestos de las mismas sustancias. El vestuario es el caparazón del artista; por eso cuando el cuerpo aparece completamente desnudo –como al final de *Je suis sang*–, esa primera piel queda expuesta como un interior inexplorado, casto, puro, sin ninguna protección. Es lo contrario a la máscara y lo contrario a la carcasa de los insectos, tan trabajados por el artista en otras ocasiones. La desnudez inmaculada que hay debajo del vestuario-carcasa exhibe el cuerpo lívido que surge por debajo de la crisálida, como en el nacimiento de una mariposa. El deshojamiento lleva a la revelación porque la carcasa actuaba como una frontera, un lugar de pasaje entre interior y exterior. En el caso de Fabre es la carne –y ya no la epidermis– la que debe pensarse en su auto-afección, ya que es la carne la que tiene la capacidad de experimentar las emociones y las impresiones. La carne es “significación pesada”,

es decir que forma parte del eje del que participan todas las realidades sensibles: “No puedo poner ninguna realidad sensible sin ponerla como arrancada de mi carne, tomada de mi carne, y mi carne misma es una realidad sensible en la que se efectúa una inscripción de todas las demás, sostén del que participan todas las demás, sensible clave, sensible dimensional”, observa Merleau-Ponty.<sup>93</sup>

El cuerpo es el campo de batalla al que Fabre interpela en cada producción para liberarlo de sus condicionamientos, despercutirlo de los dogmas y estremecerlo hasta convertirlo en paradigma: “Todo mi trabajo apuesta por defender la vulnerabilidad del cuerpo humano y, al mismo tiempo, crear un cuerpo del futuro sin la prótesis de la tecnología”, explica Fabre. “Quiero inquietar las mentes de mi público, curar las heridas que ellos tienen, que sientan sus cuerpos y sus órganos. Sólo así la gente pensará de un modo distinto”.<sup>94</sup> Para ello apela a la *estética de la obscenidad*, considerando como obsceno aquello que no es limpio, que ofende al buen gusto, que choca por su trivialidad. Etimológicamente, “obsceno” proviene del latín *ob-scenus*, que se refiere a lo que está situado *delante* de la escena –*davant* la scène– y que no debe ser mostrado sino mantenido fuera de la vista. El actor obsceno abandona el pudor exhibiendo el interior del cuerpo, esos “elementos innobles” incompatibles con la figura ideal que deberían permanecer ocultos.

El ser humano ha vivido durante demasiado tiempo en la creencia de que los fluidos corporales –la menstruación, la orina, el esperma– eran algo malo y nauseabundo. Como apunta el Abad Odeón de Cluny, “si los hombres viesan lo que hay bajo la piel, dotados, como el lince de Beocia, de interior penetración visual, sólo la visión de las mujeres les sería nauseabunda: esa femenina gracia es sebo, sangre, humores, hiel. Considerad lo que se oculta en las narices, en la garganta, en el vientre, suciedades en todas partes. Y nosotros, que nos repugna tocar incluso con la punta del dedo el vómito o el estiércol, ¿cómo podemos desear estrechar en nuestros brazos un simple saco de excrementos?”.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Visible e Invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 259.

<sup>94</sup> FABRE, J. Citas de dos entrevistas concedidas en 2006 y 2008 a propósito del estreno en Santiago de *El ángel de la muerte* y *La orgía de la tolerancia*. En IBARCACHE, J. *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2009, p. 12.

<sup>95</sup> Palabras de Odeón de Cluny que aparecían en *Le latin mystique* de Remy de Gourmont. Citado por NAVARRO, G. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 20.

Nada más alejado del concepto de belleza que a Jan Fabre le interesa investigar. Para Fabre, la belleza sin lo trágico se vuelve kitsch. La belleza no se puede obtener a partir de la representación, sólo la realidad creada sobre el escenario puede permitirse buscarla. Por eso define a sus *performers* y a sí mismo como “guerreros de la belleza”, guerreros que luchan por encontrar las posibilidades de lo bello dentro de un dispositivo que mezcla lo sagrado con lo escabroso, lo sublime con lo repulsivo y lo inmoral. Y por eso su principal herramienta es el cuerpo, un cuerpo que se despoja de su carcasa para exponerse en su realidad primaria, elemental. Una vez que la esfera de lo íntimo se pulveriza, el cuerpo es liberado de todos sus tabúes, de su domesticación cultural, para reencontrarse en estado instintivo. En las antípodas del pensamiento aristotélico, de la combinación de lo obscuro y lo sagrado surge una belleza a la vez fascinante y repugnante cuya finalidad estética no reside en el choque puro y simple sino en la puesta en valor de la propia dualidad de lo bello.

La acción obscena trasciende el propósito explícito presentado en escena para ligarse con la vida y el anhelo de eternidad: la representación de la regla femenina o de las crispaciones de dolor de los intérpretes no son una simple denotación, toman su fuerza de la potencia de trascendencia de los cuerpos. Las tres fases de la vida: la pureza –nacimiento–, la creación –apareamiento– y el sufrimiento –muerte– también se relacionan con la obscenidad. Más allá de un sentido inmediatamente descifrable, la potencia del signo obscuro tiende a provocar una elevación de la significación: el sentido de la acción escénica se mantiene *en suspensión*, contenido por una carga poética que golpea al espectador en sus cuestionamientos existenciales más profundos. *Je suis sang* invita al espectador a un recorrido en el que el cuerpo en metamorfosis lo remite a sus propias angustias, a su propia relación irracional con la muerte. Al igual que en las obras de Castellucci, el cuerpo en putrefacción deja sentir al espectador el aliento de la vida, encarna el germen de la renovación. Cuando, tras una serie de escenas apocalípticas, los intérpretes de *Je suis sang* desaparecen detrás de una larga serie de mesas de acero hasta fundirse en un gran mar de sangre, esta desaparición no representa la hecatombe ligada al exterminio sino la recreación de un estado paradisiaco en el que la sangre tiene un rol preponderante como portadora de eternidad. El rito al cual nos enfrentamos no es un ritual de resistencia sino un ritual alquímico de transformación, de espera de una muerte regeneradora a través de la

liberación de los fluidos. En este sentido “el teatro es una preparación para la muerte. (...) Es un *umbraculum*, un espacio para el vacío”.<sup>96</sup>

Numerosos críticos –Drouhet, Hertmans, Perrier, Wynants– recuerdan cómo, en la exhibición de estos cuerpos que buscan la belleza a través de la obscenidad, aparecen permanentemente resabios de escatología medieval. La inspiración medieval no sólo encuentra su correspondencia en el sub-título de la obra y en el texto, sino en la manera de explorar la actitud del ser humano de cara a la muerte, una fusión de lo sublime y de lo abyecto, de belleza, sacralidad y dolor. La materialidad y la espiritualidad se encuentran en el corazón del cuerpo obsceno, que va al encuentro de la muerte para renovar la vida: “Quiero ser un hombre herido / ¿A lo mejor un pelícano?” –según la mitología, el pelícano devolvía la vida a sus hijos muertos hiriéndose a sí mismo y rociándolos con su sangre; por eso, en la iconografía cristiana aparece a menudo como símbolo del sacrificio de Cristo, que abre su costado para salvar a la humanidad, alimentándola con su sangre– “Altruista / Estoy lista para / ponerme llagas / La penetración de mi cuerpo puede comenzar / modelo / de nuevo / medieval / Soy un cirujano / como antes / como ahora / Un autodidacta / Me corto / otra vez / medieval / hasta que mi tejido líquido / esté completamente visible / y se haga una armadura nueva / invulnerable / El que corta bien no ve nada / Ni músculos, ni glándulas, ni órganos / Nada de todo eso / Ve sangre / No es una señal de alarma / Es sufrir una transformación / La sangría comienza”.<sup>97</sup>

Una vez más, el texto plantea el ciclo de la vida en términos dialécticos, vida y muerte, eterna juventud. Fabre agrega en su discurso todas las cualidades de la sangre como componente de un sistema que viaja por el cuerpo aportando oxígeno y eliminando residuos. De este modo vuelve a sentenciar que la “sangre es vida”, mientras “seguimos viviendo con los genitales cubiertos” y “seguimos viviendo en un cuerpo que se desgasta por las obsesiones de la mente”. Por eso es necesario que la sangre fluya, salga a borbotones, para que fluya la corriente de sabiduría.

El cuerpo líquido tendrá vida eterna en la tierra, romperá con los límites, transgrediéndolos. Llegar a convertirse en un ser líquido es el deseo de llegar a ser esa sangre que nos hace vivir. Para ello hay que diseccionar el cuerpo, mutilarlo.

---

<sup>96</sup> NAVARRO, G. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002, p.15.

<sup>97</sup> FABRE, J. *Antología de obras teatrales*. Santiago de Chile, RIL, 2007, pp.138-139.

Por eso, mientras se auto-inflige diferentes heridas en escena, el protagonista describe con precisión de anatomista la parte del cuerpo que corta y cada una de las venas y arterias que, supuestamente, abre hasta vaciarse: “vena radialis / arteria radialis / vena ulnaris superficialis / (...) / Me corto en la muñeca izquierda / y en la muñeca derecha / En la palma izquierda / y en la palma derecha / y abro la / vena ulnaris / arteria ulnaris / arcus venosus palmaris”.<sup>98</sup> En ese vaciamiento, el cuerpo encuentra la liberación: “Me vacío / Suelto a mí mismo / Me libero / Dejo que el humor peculiar / el humor llenado de alma / siga su camino / El oxígeno interior / y el oxígeno exterior / se encuentran / Un compromiso por / el olvido mutuo / de la herida / Soy sano / líquido / y caliente / Soy sangre / Soy sangre / Sangre”.<sup>99</sup>



Rituales de vaciamiento y regeneración en *Je suis sang* de Jan Fabre, 2001.

---

<sup>98</sup> Idem, p.142.

<sup>99</sup> Idem, p.142.

Finalmente resta explorar el sacrificio desde el punto de vista del sufrimiento cotidiano, de aquel que se autoinmola cada día en una tarea humanitaria que se desarrolla en la más absoluta intimidad. Sucede que, en ciertos casos, el sacrificio va unido al amor del mismo modo que a la melancolía: “El sacrificio debe ser una forma de autodesprecio, que al mismo tiempo es amor por el objeto sacrificado, es renuncia, entrega”, recuerda Angélica Liddell citando a Abraham.<sup>100</sup> El sacrificio puede llevar a la realización de un acto prohibido por la ética, pero nunca conduce a dejar de amar, a odiarse a uno mismo o a los demás. De igual modo, el espectador que presencia un acto no ético, no puede dejar de admirar y amar el sacrificio, que también es odio por sí mismo, por su parte oculta, que acaba de ser revelada. El sacrificio es un “asesinato en suspenso” que está por encima de la ética, y su resultado es incomprensible. El encargado del sacrificio carga con el dolor de no ser comprendido y trabaja con ese dolor.

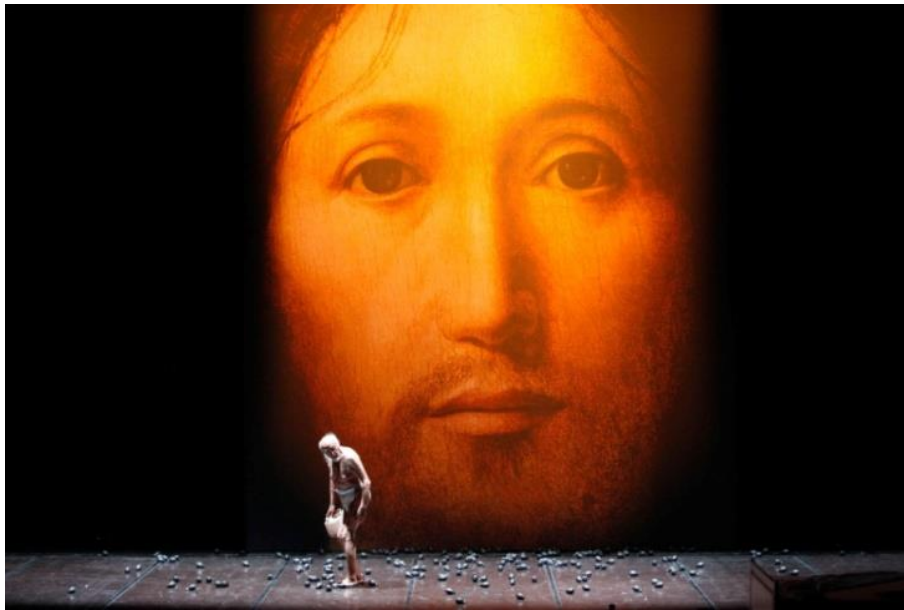
Hay un tipo de sacrificio que produce dolor al mismo tiempo que ternura, desconsuelo, impotencia y desesperación. Esta es la dura imagen de la decadencia humana que presenta *Sul concetto di volto nel figlio di Dio –Sobre el concepto del rostro, en el hijo de Dios–* una obra estrenada en 2011 por Romeo Castellucci que indaga en la relación de un padre anciano que no puede controlar sus esfínteres y un hijo que se entrega a su cuidado; el drama de un hombre que intenta restar importancia a una situación por la que su padre, superado por la impotencia, no hace más que pedir un perdón desesperado y culpable. Un planteamiento realista en un principio que, a medida que avanza la función, se convierte en algo mucho más complejo debido sobre todo a la presencia de una imagen gigante del *Cristo Salvador Mundi* del pintor renacentista Antonello da Messina que, desde el fondo del escenario, testifica y condiciona el sentido de la puesta en escena.

La obra se estructura, por tanto, sobre dos ejes: Por un lado la imagen cristológica, que para Castellucci representa “la belleza de la humanidad” y, por otro, una escena viva en la que se ve a un hombre limpiando los deshechos de su anciano padre, que el director relaciona con la “pérdida de la dignidad”. Así, el eje que vincula al espectador con el rostro de Cristo, que observa y es observado, impasible, durante toda la obra, se pone en relación con el eje de la acción padre-hijo. Castellucci comenta: “esos dos elementos que generan contraste tienen en

---

<sup>100</sup> LIDDELL, A. “Abraham y el sacrificio dramático”. En *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, 2011, p. 249.

realidad un mismo destino común. No hay una historia ni una narración, tampoco una provocación, lo que se muestra es algo mucho más simple, es la historia de la condición humana”.<sup>101</sup>



El *Cristo Salvador Mundi* de Antonello da Messina como fondo de escena en *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* de Romeo Castellucci.

La dureza de la obra viene dada tanto por la incomodidad de la situación, así como por la tristeza que se deriva de ella, una tristeza que los dos actores protagonistas comparten con el público de una manera escalofriante. El propio Gianni Plazzi, que interpreta al padre anciano, confiesa que más de una vez las lágrimas que se ven en escena son lágrimas reales debido a que él mismo vivió una situación semejante con un familiar. El director, por su parte, manifiesta: “Questo spettacolo nasce dalla memoria di mio padre, che ho perso all’età di sedici anni e che non ho mai potuto pulire, accudire, mentre avrei voluto poterlo fare” / “Este espectáculo nace de la memoria de mi padre, al que perdí a la edad de

---

<sup>101</sup> CASTELLUCCI, R. Entrevista Diario *Página 12*. Buenos Aires, 16 de octubre de 2013.



dieciséis años y al que nunca pude asear, ayudar, mientras hubiese querido hacerlo”.<sup>102</sup>



Escenas de padre e hijo en *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* de Romeo Castellucci.

---

<sup>102</sup> CASTELLUCCI, R. “Come acqua sono versato. Sul concetto di volto nel Figlio di Dio”. Carta abierta del director publicada en diversos medios. Milán, enero de 2011. (El texto completo de la carta se puede consultar en el anexo de esta tesis, p. 299).

Retomando un camino poco transitado por Castellucci y sólo vislumbrado, quizás, en ciertas partes de su *Tragedia Endogonia*, *Sobre el concepto del rostro* confronta la ficción de la escena con fragmentos de realidad observados como síntomas y plasmados a través de una visión mítica y trágica de manera que, a partir de lo cotidiano, las asociaciones motivadas por las imágenes y las acciones de los personajes nos llevan a buscar sus raíces en territorios mucho más oscuros e indecibles. El rostro del Cristo de Messina testimonia la impotencia tanto del ser humano como del divino para enfrentarse al mal, a la decadencia y a la muerte. Pero, al mismo tiempo, ofrece la esperanza de un refugio ante ese dolor y esa miseria “obscena” que la sociedad no reconoce: “Questo spettacolo –come tutto il Teatro Occidentale che trova fondamento nella bellezza problematica della Tragedia greca–obbedisce alle sue stesse regole retoriche: è *antifrastico*, utilizza cioè l’elemento estraneo e violento per veicolare il significato contrario. La violenza qui significa, omeopaticamente, la ricerca e il bisogno di contatto umano; così come allo stesso modo un bacio può significare tradimento. La lezione della Tragedia attica consiste in questo: fare un passo indietro: rendersi disumani per potere meglio comprendere l’umana fragilità” / “Esta obra –como todo el teatro occidental que encuentra fundamento en la belleza problemática de la tragedia griega– obedece a sus mismas reglas retóricas: es *antifrástica*, ya que utiliza el elemento extraño y violento para vehicular el significado contrario. La violencia, que significa homeopáticamente la búsqueda y la necesidad del contacto humano, del mismo modo que un beso puede significar traición. La lección de la tragedia ática consiste en lo siguiente: dar un paso atrás: volverse inhumano para poder comprender mejor la fragilidad humana”.<sup>103</sup>

Castellucci explica sucesivamente en cartas y entrevistas que la obra nace de “la tragedia apoyada sobre la Biblia”, más concretamente como una respuesta literal al texto del cuarto mandamiento de las Sagradas Escrituras, “Honrarás a tu padre y a tu madre”, así como a los textos de los salmos 22 y 23 –“Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” y “El Señor es mi Pastor”–, al Libro del Eclesiastés, la Teodicea del Libro de Job y los Evangelios. La tesis del Eclesiastés –del siglo III a.C.– es que en la tierra el bien y el mal carecen de sanción. No existiendo justicia mundana, Qohélet –el protagonista– adopta un aire derrotista diciendo: “Ni de amor ni de odio saben los hombres nada: todo les resulta absurdo. Como el que haya un

---

<sup>103</sup> CASTELLUCCI, R. Carta publicada en *La Repubblica*. Milán, 17 de enero de 2011.

destino común para todos, para el justo y para el malvado, el puro y el manchado, el que hace sacrificios y el que no los hace, así el bueno como el pecador, el que jura como el que se recata de jurar". Pero a pesar de todo, Qohélet se reafirma en la convicción de que Dios vive y hay que confiar en él: "Mejores son dos que uno; porque tienen mejor paga de su trabajo. Porque si cayeren, el uno levantará al otro; pero ¡ay del hombre solo! Cuando cayere, no habrá segundo que lo levante. También si dos durmieren juntos, se calentarán mutuamente; mas ¿cómo se calentará uno solo?".<sup>104</sup>

La Teodicea del Libro de Job, por su parte, habla sobre el misterio trinitario. Jesús se plantea como el paradigma de toda condición humana sana, en equilibrio con su interioridad y con su entorno, pero que sin embargo ha conocido en profundidad el sufrimiento. La historia de la Pasión de Cristo es la historia de la desdicha, en el sentido que Simone Weil da a esta palabra con la que significa una situación en la que se acumulan las tres dimensiones del dolor –físico, psíquico y social–. La historia de Job, no obstante, iguala e incluso sobrepasa en el último tramo la historia de Jesús: la escena de Getsemaní representa la quintaesencia del dolor puro cuando Job, que bascula patéticamente entre las oraciones a Dios y la cercanía física de los amigos en busca de un consuelo que no encuentra –porque Dios calla y los amigos se han dormido– se convierte en el vivo retrato de la angustia y la desventura.

*Sobre el concepto del rostro* puede considerarse como una verdadera *pasión* en todas sus acepciones: Primeramente, en su sentido etimológico de sufrimiento: "Les 'passions du corps' désignent ainsi tout ce qui porte atteinte à l'intégrité du corps, tout les flux, forces ou emotions qui, dans les nouvelles formes théâtrales, travaillent le corps, l'écartent de lui-même, l'arrachent à la fiction de l'identité entendue comme pure intériorité: travail du désir, travail de la mort toujours déjà à l'oeuvre (...)" / "Las 'pasiones del cuerpo' designan todo lo que atenta contra la integridad del cuerpo, todo los flujos, fuerzas o emociones que, en las nuevas formas teatrales, trabajando el cuerpo, lo apartan de sí mismo, lo arrancan a la

---

<sup>104</sup> *Eclesiastés*, 4: 9-12.

ficción de la identidad entendida como pura interioridad: trabajo del deseo, trabajo de la muerte siempre ya en la obra (...).<sup>105</sup>

En segundo término, la obra hace referencia al paradigma cristiano y a la forma dramática medieval: La dramaturgia de la Pasión vuelve al teatro occidental a principios de los años veinte de la mano de autores como Strindberg, Ibsen, Claudel y los expresionistas alemanes, pero los dramaturgos contemporáneos se interesan más particularmente en el momento icónico de la Pasión, el momento de la agonía de Cristo en la cruz. Allí donde el teatro de tradición aristotélica tiende a ocultar el cuerpo en la instrumentalización como soporte del logos, el teatro de la Pasión se vuelve sobre la mostración del cuerpo sufriente, abierto, agonizante. El pasaje de la vida a la muerte, experiencia por excelencia imperceptible, se vuelve la materia teatral por excelencia. Los dramaturgos contemporáneos hacen hincapié en la teatralidad inherente al suplicio de la crucifixión que es, de por sí, una puesta en escena, exposición del cuerpo moribundo. A nivel general, se constata que la práctica escénica contemporánea, una vez más siguiendo a Artaud, se vuelve hacia un teatro sacrificial que no hace más que reafirmar los orígenes culturales del teatro.

Finalmente, la pieza de Castellucci encarna la *passión* como “questo incrocio di sguardi che passa al di sopra del dramma, che ci mette in contatto con l'altro sguardo in cui si rispecchia il nostro dramma di spettatori, chiamati a prendere posizione su quel che si produce sulla scena. Una laica via crucis che trascorre dal salotto alla camera da letto, in un reiterarsi di quelle stazioni dolorose” / “este cruce de miradas que pasa por encima del drama, que nos pone en contacto con la otra mirada en la que se espeja nuestro drama como espectadores, llamados a posicionarnos sobre lo que pasa en escena. Un vía crucis laico que va del salón al dormitorio, en una reiteración de aquellas estaciones dolorosas”.<sup>106</sup>

Hacia el final de la puesta, la tinta negra, *aquiropita* –no manipulada por la mano del hombre–, brota del rostro de Cristo hasta desfigurarlo: “Tutto l'inchiostro delle sacre scritte qui pare sciogliersi di colpo, rivelando una icona ulteriore: quella che scavalca ogni immagine e che ci consegna un luogo vuoto” / “Toda la tinta de

---

<sup>105</sup> POULAIN, A. *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*. Lille: Septentrion, 2011, p. 10.

<sup>106</sup> MANZELLA, G. *Il manifesto*. 3 de agosto de 2010.

las Sagradas Escrituras parecen escurrirse de golpe revelando un icono ulterior: aquel que sobrepasa toda imagen y se establece como un lugar vacío”, comenta el director.<sup>107</sup> Entonces aparece una frase de luz que parece tallada a gubia sobre las tablas del soporte del rostro. Es la célebre frase del salmo 23: “Eres mi pastor”. Pero cuando se encienden las luces de la sala se puede entrever otra pequeña palabra insinuada por detrás del salmo, es un “no”, de modo que la frase puede leerse: “No eres mi pastor”. La frase de David se transforma así en una duda, la duda de Jesús en la cruz –“Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”–. Para Castellucci, “questa sospensione, questo salto della frase, racchiude il nucleo della fede come dubbio, come luce. E allo stesso tempo è sempre lei, la stessa domanda: essere o non essere?” / “esta suspensión, este salto de la frase contiene el núcleo de la fe como duda, como luz. Y al mismo tiempo plantea siempre la misma pregunta: ¿ser o no ser?”.<sup>108</sup>



El rostro de Cristo desfigurado por la tinta.

Luego ese antiguo rostro bello y majestuoso, ya transformado en un gran campo descolorido, es lacerado como una membrana por un grupo de niños que le arrojan piedras a modo de proyectiles. La escena se inspira en la famosa fotografía

<sup>107</sup> CASTELLUCCI, R. “Come acqua sono versato. Sul concetto di volto nel Figlio di Dio”. Carta abierta del director publicada en diversos medios. Milán, enero de 2011. (El texto completo de la carta se puede consultar en el anexo de esta tesis).

<sup>108</sup> Idem.

*Niño con una granada* de la norteamericana Diana Arbus, en la que se ve a un niño con un cuerpo raquíptico y una granada de juguete en la mano. “Se trata de una imagen de mucha potencia sobre la impotencia del hambre, de la fragilidad de la vida”, comenta Castellucci.<sup>109</sup> El rostro es profanado a través de la irreverencia. Podríamos llamarlo desfiguración o, siguiendo a Hegel, la “labor de lo negativo”. El encanto que lo negativo –metáfora de lo demoníaco, que necesita de la inocencia para excitar las pasiones y despertar su fuerza explosiva– ejerce sobre la cultura contemporánea depende de la idea de que los caminos del paraíso pasan por el infierno. Profanar ese rostro significa quitarle trascendencia, devolverlo a la tierra, revelar el rostro oscuro ligado al poder de Satanás, el alter-ego de Cristo.

La desfiguración producida por el ataque arranca el retrato de Cristo del contexto sagrado, arrebatándole su glorificación y reposicionándolo dentro de un contexto puramente artístico: “Gesù ora è scomparso (...) Ma questa scomparsa nella rappresentazione artistica è perfetta, l’assenza del volto di Gesù è come lo schermo bianco in una sala cinematografica prima che inizi la proiezione su cui tutto è possibile. Inoltre oggi il volto è un luogo del linguaggio e anche del dibattito politico. Il tema è vasto, riguarda dunque una serie di figure e di problematiche” / “Jesús está ahora muerto (...) Pero esta muerte en la representación artística es perfecta, la ausencia del rostro de Jesús es como la pantalla blanca en una sala cinematográfica antes de que comience la proyección, pantalla sobre la cual todo es posible. Además, el rostro es un lugar del lenguaje e incluso del debate político”.<sup>110</sup> La profanación nos recuerda hasta qué punto somos cómplices de la violencia de la que somos testigos en la vida cotidiana, porque la incontinencia, al fin y al cabo, es el estado cotidiano del mundo, lo que asumimos como normalidad.

La escatología, la obscenidad, el sacrilegio, todo aquello que ha generado protestas y hasta relativa censura durante las sucesivas presentaciones de la obra, no hacen más que reforzar una mirada crítica del mundo, de la historia y de la propia situación familiar. Castellucci no niega la blasfemia, al contrario, argumenta el insulto desde una perspectiva más profunda y general. Toda blasfemia es relativa, y toda acusación de blasfemia no es más que el mecanismo de una época o de una ideología que intenta camuflar la verdad –la crudeza de lo verdadero–,

---

<sup>109</sup> CASTELLUCCI, R. En SABATÉS, P. “El texto es un problema en el teatro”. *Página 12*, 16 de octubre de 2013.

<sup>110</sup> Entrevista de Cristina Piccino a Romeo Castellucci. *Il manifesto*. 8 de octubre de 2010.

aquello que avergüenza, que revoluciona, que de una forma u otra echa por tierra las estructuras establecidas: “Questo spettacolo è una bestemmia, come la croce è bestemmia romana, come la corona di spine è bestemmia romana, come Gesù condannato, perché ha bestemmiato. Nel libro dell’Esodo la sola pronuncia del nome di JHWH è bestemmia. Dante scrive una bestemmia nel canto XXV dell’Inferno. Venerare il volto di Cristo nelle icone era bestemmia e idolatria per i cristiani bizantini prima del Concilio di Nicea. Galileo bestemmia quando dice che la terra gira intorno al sole. Vedere il proprio padre perdere le feci per casa, in cucina, in salotto è bestemmia. Infine, questo spettacolo non è *esatto*: questo spettacolo è *merda d’artista*” / “Este espectáculo es una blasfemia, como la cruz es blasfemia romana, como la corona de espinas es blasfemia romana, como Jesús condenado, porque ha injuriado. En el libro del Éxodo, la sola pronunciación del nombre de JHWH es blasfemia. Dante escribe blasfemia en el canto XXV del Infierno. Venerar el rostro de Cristo como icono era blasfemia e idolatría para los cristianos bizantinos antes del Concilio de Nicea. Galileo incurre en blasfemia cuando dice que la tierra gira en torno al sol. Ver al propio padre perder las heces por casa, en la cocina, en el salón, es blasfemia. En fin, este espectáculo no es exacto: este espectáculo es *mierda de artista*”.<sup>111</sup>



El rostro de Cristo apedreado en *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*.

<sup>111</sup> CASTELLUCCI, R. “Come acqua sono versato. Sul concetto di volto nel Figlio di Dio”. Carta abierta del director publicada en diversos medios. Milán, enero de 2011. (El texto completo de la carta se puede consultar en el anexo de esta tesis)

### 2.1.5. El cuerpo espejado

*“La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. (...) Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos.”*

*Jorge Luis Borges*

Como sugiere Umberto Eco en su ensayo *De los espejos*, ingenuamente se podría pensar que la imagen capturada por la cámara o el espejo muestra un *icono* del cuerpo –entendiéndose por *icono* una imagen que tiene todas las propiedades del objeto representado–. La experiencia demuestra que la imagen especular no es un icono sino un *doble*, que tampoco es un doble del cuerpo como objeto sino un doble del campo de estímulos al que se podría acceder si se mirase al cuerpo en lugar de su imagen reflejada. Según Eco: “Que la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles y exhiba caracteres de unicidad explica precisamente por qué los espejos han inspirado tanta literatura: esa virtual duplicación de los estímulos, ese hurto de imagen, esa tentación continua de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia especular sea absolutamente singular, en el umbral entre percepción y significación.”<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> ECO, U. *De los espejos y otros ensayos*. Madrid: Debolsillo, 2012, p.21.



Eco sostiene que la imagen especular no puede alcanzar nunca el estatus de signo porque no logra separarse totalmente de su base causal. Pero esta consideración es contradictoria, ya que el autor también advierte que una imagen especular no se puede poner en relación con un contenido específico excepto cuando conserva una relación primaria con el referente. Cuando el referente se pierde temporalmente y la imagen especular se vuelve autónoma, ésta no puede ser interpretada por sí misma como un fragmento de la realidad, lo que supone una catástrofe, un indicador de ausencia dentro del dispositivo mimético. El espejo se convierte entonces en instrumento disector, motivando una visión fragmentaria que acaba destruyendo la ilusión representativa de la unidad corporal. Cuando el espejo selecciona un trozo se produce un pasaje de la causa al vacío y al hiato de negatividad de tal manera que el fragmento ya no puede volver a remitirse a la totalidad del cuerpo más que para suponerlo como enigma, como falta o memoria perdida.

Este efecto enigmático es el que se produce en *Sin título IV*, una obra performativa de la artista madrileña María Ribot, más conocida como La Ribot, basada en el cuadro *La Venus del Espejo* de Velázquez. Al igual que en el óleo de Velázquez, el trabajo de La Ribot parte de una privación básica: la artista permanece durante toda la obra tumbada de espaldas, desnuda pero a su vez negando al espectador la posibilidad del goce directo de la parte delantera de su cuerpo. A partir de esta pose, la propuesta consiste en hacer rodar un espejo circular de aumento de un lado a otro del cuerpo de la artista, de tal manera que cada una de las partes vedadas se vaya revelando al espectador. Por un lado el espejo se presenta como el único vehículo de diálogo capaz de garantizar el acceso a las formas, recuperando el sentido literal de la palabra *espejo*, que viene del latín *speculum*, cuyo significado es “instrumento para la mirada”. Por otro, el ojo-espejo se convierte en un medio de transfiguración de las formas reflejadas, creando una visión corporal fragmentada y generando una relación dialéctica entre el todo del cuerpo que se niega y el carácter parcial de su imagen especular. Finalmente, aquellas partes del cuerpo que aparecen reflejadas en el espejo se muestran sólo con el permiso de la artista, quien manipula el reflejo dirigiendo o bloqueando la visión del público.

La pieza evoluciona hasta un momento clave en que el espejo se mueve tan deprisa que el espectador puede fantasear con reconstruir la fachada del cuerpo a

partir de una sucesión infinita de imágenes fijas que parecen unirse cuadro a cuadro como si se tratara de un precario ejercicio de animación. Pero el espejo escapa de su carrilera, choca con la pared y queda boca abajo, el reflejo se desvanece y la mirada también. Entonces se comprende que el ejercicio de la Ribot combina dos tipos de performance: una performance del aquí y del ahora a partir de una presencia física y directa en la que la artista se presenta ante unos espectadores que contemplan la acción *in situ* y una performance paralela en la que la artista utiliza el espejo como elemento de mediación entre su cuerpo y el espectador. En este último caso podría decirse que el espejo es utilizado como *prótesis*, permitiendo captar el estímulo visual allí donde el ojo no podría alcanzarlo, y también como *canal*, es decir como medio material que hace posible el paso de la información. Aunque se mantenga distante de los medios tecnológicos contemporáneos, el espejo asume aquí una función comparable a la de una cámara de video en tanto se convierte en un dispositivo de captura de imágenes que, aunque no pueden ser reproducidas, son registradas momentáneamente para ser observadas “a través de”. Esta observación mediatizada provoca un aplazamiento de la percepción directa y a su vez un desplazamiento del cuerpo real.

Los primeros antecedentes relacionados con la mediatización tecnológica del cuerpo femenino aplicada a las artes escénicas se remontan a los años 70, época en la que se destacan dos propuestas emblemáticas: una obra de acción del artista norteamericano Dan Graham –*Two Consciousness Projections*, de 1972– y una pieza teatral del italiano Carmelo Bene –*S.A.D.E.*, de 1974–. *Two Consciousness Projections* estaba protagonizada por dos personajes: una mujer de espaldas que observaba su rostro proyectado en un monitor de vídeo mientras se describía a sí misma con gran minuciosidad y un hombre que focalizaba su atención en la mujer, observándola *objetivamente* a través de una cámara conectada a un monitor mientras verbalizaba sus percepciones sobre ella. La intención de Graham era experimentar con la observación del cuerpo femenino a través del objetivo de la cámara para averiguar de qué manera se modificaba la percepción y la recepción de la imagen mediatizada. A través del lenguaje, y mediante un juego de relaciones entre lo real y lo virtual, Graham evidenciaba que el dispositivo interpuesto modificaba la percepción de la imagen aumentando el nivel de subjetividad del sujeto. Cuanto más intentaba el hombre ser objetivo, más aparecía su subjetividad inconsciente ante la audiencia que contemplaba desde fuera.

S.A.D.E., la obra de Carmelo Bene, estaba protagonizada por un personaje que se negaba a mirar de frente a una prostituta mientras se desnudaba, prefiriendo contemplar la imagen de su cuerpo a través de un monitor en el que podía seleccionar los planos deseados e intercambiarlos con transmisiones televisivas de noticias y deportes. En este caso, la mediación de la cámara actuaba como elemento activador del deseo a la vez que provocaba un distanciamiento físico tendiente a privilegiar la mirada sobre el contacto corporal real. Evidentemente había una dimensión crítica subyacente, muy propia de su época, sobre la integración de la tecnología tanto en la vida cotidiana como en el escenario teatral.

Al igual que en la pieza de La Ribot, los dos ejemplos citados convierten al espectador en testigo directo de un proceso que duplica la presencia del cuerpo en tiempo real. En palabras de Zara Rodríguez Prieto<sup>113</sup>, se trata de un fenómeno de *bipresencia* que incluye al cuerpo físico y al virtual en un espacio físico común que agrupa tanto al performer como a la audiencia. Pero esta *bipresencia* queda descompensada porque la importancia de la presencia física se ve reducida en favor de la imagen que, ya sea que provenga del monitor o del espejo, pasa a condensar la máxima atención. El cuerpo físico se transforma en soporte pasivo, discreto. Su imagen, mientras tanto, se desplaza fantasmáticamente hasta situarse en un estado de existencia suspendida, sobre el umbral de una presencia-ausencia que potencia la producción de sentido mientras disocia, a la vez que articula, las dimensiones corpórea y visual.

En lugar de focalizar detalles, identificar particularidades ocultas o describir porciones concretas del espacio figurativo, el espejo tiende a presentar los fragmentos como *indicios* o *índices* de momentos latentes, como formas sin una configuración definitiva. Cada fragmento comienza a operar a través de un “impulso ciego” que, como ya explicaba Peirce, tiene un impacto epistemológico más allá de su significado literal. Desde este punto de vista podría decirse que, en el ejercicio de La Ribot, el espejo acaba evolucionando de manera contraria al proceso de unificación popularizado por Lacan con el nombre de *estadio del espejo*. Contrariamente a Lacan, que se centra en el valor de la captura especular como gestalt del propio cuerpo, La Ribot utiliza el espejo como herramienta de fisura y

---

<sup>113</sup> RODRIGUEZ PRIETO, Zara. “El otro cuerpo: ausencia y bipresencia en el arte de acción”. En *Telón de Fondo, Revista de teoría y crítica teatral* N°14. ARTEA, Universidad de Castilla-La Mancha. Diciembre 2011.

aprovecha el desplazamiento fantasmal subsecuente como elemento de dispersión. Para un niño que por primera vez en su vida adquiere la capacidad de percibir su imagen corporal completa a través de la experiencia del espejo, el dominio imaginario del cuerpo es prematuro respecto al dominio real: la transformación producida en el niño cuando asume su propia imagen en el espejo queda debidamente definida a través del antiguo término *imago*, cuya principal función es establecer una relación entre el organismo y su realidad. Pero para los adultos ya familiarizados con las imágenes especulares, el espejo no remite a un momento primario, único e irrepetible de su propia ontogénesis como sujeto. Al contrario, el uso del espejo puede acabar debilitando la identidad y destruyendo el Yo.

En el estadio del espejo Lacan sostiene que es el cuerpo del Otro quien realiza una primera atribución que permite la identificación del sujeto. Sin embargo, en el *Seminario X* el autor ya plantea una transformación del cuerpo de “localizable” a “incomunicable”, aunque dominante fantasmáticamente. El espejo, al igual que la imagen mediatizada por la cámara, se transforma en un borde, un velo gracias al cual la imagen corporal adquiere un valor libidinal añadido. La función del velo se revela entonces como el soporte de aquellas imágenes que capturan el deseo y cuyo valor de seducción radica en su capacidad para cubrir la falta. El cuerpo que pasa de especular a libidinal se transforma en un cuerpo informe, ilimitado, con una serie de zonas erógenas que le sirven como marco. Cada zona se expone como un recorte corporal de consistencia topológica, un “objeto *a*” concebido como pieza faltante. El espejo, por su parte, hace las veces de *pantalla* o lugar de mediación en el que el propio deseo y el deseo del Otro se encuentran ya que, en la pulsión escópica, *mirar* y *ser mirado* constituyen dos movimientos del mismo deseo.

Para Lacan, la mirada –esa “erección del ojo” como él la define– nunca es sexualmente neutra sino que se encuentra potenciada por un imaginario engrosado por el deseo inconsciente del que mira. Sin embargo, en la performance de La Ribot, el propósito del juego con el espejo no parece ser el de provocar el deseo del espectador a través de una mirada cómplice sino más bien indagar y debatir sobre la percepción del cuerpo femenino como objeto sexual. A partir de la transfiguración del cuerpo físico en imagen, el cuerpo real queda relegado en beneficio del pensamiento simbólico. Dentro de este contexto, el espejo, más que actuar como un mecanismo productor de sexualidad, se convierte en una especie de instrumento de *desexualización*.

Slavoj Žižek reflexiona sobre ello confrontando las observaciones de Lacan con las consideraciones de Gilles Deleuze a partir de lo que éste califica como “inversión del falo de coordinación en falo de castración”. Žižek opina que para Deleuze: “el *falo de coordinación* es una *imago*, una figura a la que el sujeto se refiere a fin de coordinar sus zonas erógenas dispersas en la totalidad de un cuerpo unificado, mientras que el falo de *castración* es un significante puro”.<sup>114</sup> Lejos de mantener el fragmento ligado a su contexto original, la castración simbólica pone en evidencia la propia capacidad de las partes para trascender la realidad física e ingresar en el espacio del devenir, en el reino de lo no-corporal. Aquellos que conciben el significante fálico según el modelo lacaniano, es decir como una imagen privilegiada o una parte del cuerpo que proporciona el punto de referencia que permite al sujeto totalizar la multitud dispersa de sus zonas erógenas dentro de una totalidad, se mantienen en el nivel del *falo de coordinación*. Deleuze, en cambio, sostiene que cuando un fragmento es extraído de su base causal corporal, éste se constituye en un objeto parcial emancipado adquiriendo una autonomía en relación a sus encarnaciones corporales. En este sentido, el pasaje del *falo de coordinación* al *falo de castración* podría describirse como el paso de un estado en el que todo tiene una connotación sexual, al estado en que esta connotación pasa a ser secundaria y se convierte en una especie de “insinuación universal”. Como resultado, la sexualidad comienza a funcionar como “un co-sentido que suplementa el significado literal-neutral desexualizado”.<sup>115</sup>

En la obra de La Ribot, cada fragmento recortado por el espejo actúa como si fuese un falo deleuziano en el sentido que constituye un significante trascendental –un sinsentido que distribuye y regula las series del sentido–. Su estatus *trascendental* significa que no hay nada “sustancial” en él: es la apariencia por excelencia. El espejo, por su parte, sería el responsable de provocar el hiato que separa el acontecimiento de superficie de la densidad corporal y de originar la pseudo-causa que mantiene la autonomía del campo del sentido respecto de su causa corporal verdadera, efectiva. Como resultado, la performance ya no presenta una pluralidad no coordinada de las zonas erógenas del cuerpo, sino más bien el efecto de una castración simbólica ante la cual la sexualidad sólo puede permitirse

---

<sup>114</sup> ŽIZEK, S. *Órganos sin cuerpo*. Valencia: Pre-Textos, 2007, p. 111.

<sup>115</sup> Idem, p.111.

mantener su dimensión universal a costa de sacrificar su significación explícita, literal.

Cuando al final de la performance La Ribot hace girar el espejo deprisa dando continuidad a las imágenes reflejadas, el espectador se ve tentado a recomponer la parte frontal del cuerpo de la protagonista, pero no puede hacerlo más que de una manera efímera. La fachada del cuerpo ya ha sido desarticulada en una serie finita de fotogramas, flashes de imágenes independientes que se encadenan momentáneamente en la memoria del espectador, pero que recuperan su autonomía en cuanto la ilusión de montaje de evapora. Siguiendo un análisis que ya apuntaba Bergson, en esta parte final de la performance de La Ribot se pueden distinguir dos tipos diferentes de reconocimiento de imágenes: un reconocimiento sensoriomotor en el que la percepción del espectador pasa de un objeto a otro, de una imagen a otra según un movimiento horizontal, y un reconocimiento atento que no prolonga la percepción sino que vuelve una y otra vez sobre el objeto, hiriéndolo y transformándolo.

A primera vista parecería que el reconocimiento sensoriomotriz es el más rico, ya que resulta más útil brindando una información fehaciente sobre el objeto original, información a partir de la cual el espectador tiene la impresión de poder reagrupar las partes y recuperar la integridad. Pero la verdadera riqueza no se encuentra en la reconstrucción del cuerpo físico sino en la potencialidad de cada fragmento, en su valor como significante, en su sobriedad y escasez. En este sentido, el gesto final de la performance, con el espejo cayendo boca abajo destruyendo el reflejo y al mismo tiempo toda posibilidad de percepción, es un gesto fundamental que recupera el sentido de la fugacidad de las imágenes y pone de manifiesto lo efímero de la belleza, de la vida y del ser. Aparece entonces una última lectura, íntimamente relacionada con el sentir de un sujeto contemporáneo que intenta indagarse a sí mismo como parte de un mundo dominado por los efectos de las imágenes y afectado por una sensación de presente continuo. Dentro de este contexto, el ejercicio de La Ribot con el espejo no tiende a proponer argumentos que generen respuestas preconcebidas por la autora sino a plantear preguntas, abrir interrogantes y hacer reflexionar al espectador sobre la lectura mediatizada del cuerpo femenino, el distanciamiento del mismo respecto del entorno social y la manipulación de la mirada, entre otros temas.



*Sin título IV – La Ribot, 1997.*



*Venus del espejo – Velázquez, c.1647-1651.*

Lejos de exponer al teatro como un intento fracasado de recuperación o imitación de un original, el *gestus* de la repetición –como dinámica de acción y de creación– implica una profunda crítica a esa manera estática de entender el teatro como una mera ilustración del texto dramático. A partir de forzar la puesta en relación entre las partes, la repetición ataca y pulveriza el concepto de identidad, permitiendo un desplazamiento en el dominio del común que favorece la

*figurabilidad*. La mimesis queda así constantemente arruinada por el trabajo de desplazamiento, por lo que la semejanza ya no exhibe lo Mismo sino que se infecta por la alteridad haciendo que los términos semejantes se entrechoquen en un caos en el que todo reconocimiento se vuelve imposible. Y cuando ya no hay *términos* que valgan quedan tan sólo relaciones entrelazadas, pasajes que se cristalizan. Esta especie de *encerramiento alterado* de la semejanza comporta una implicación decisiva que es el entrelazamiento indefectible entre la forma y la deformación.

Deleuze sugiere que el movimiento repetitivo, sustancialmente opuesto al de la representación derivada del concepto, es la base sobre la cual se funda el “verdadero teatro”, un teatro que no radica en el esfuerzo del actor que repite durante los ensayos para memorizar una postura, sino en la forma en que el espacio se llena y determina “por signos y por máscaras a través de las cuales el actor interpreta un papel que interpreta otros papeles” y también en la forma en que la repetición se va tejiendo, conservando la diferencia dentro de sí. A partir de este procedimiento, el teatro puede finalmente acceder a un nivel *sub-representativo*, pero para ello no es suficiente con multiplicar las representaciones sino que es preciso que cada componente sea arrancado de su centro, desviado y desgarrado, antes de ser puesto en relación. Entonces se produce un desplazamiento infinito y, de copia en copia, se llega a un punto en que la copia misma origina su autodestrucción convirtiéndose en un simulacro cuya función es anular todas las copias y modelos: “Los disfraces y las variantes, las máscaras y las simulaciones no se colocan *por encima*, sino que son, por el contrario, los elementos genéticos internos de la repetición misma, sus partes integrantes y constituyentes”.<sup>116</sup> A diferencia de la mimesis, que converge en un solo centro, la mecánica de la repetición implica una superposición de perspectivas, una co-existencia de momentos que la deforman esencialmente. Es allí donde aparece el fantasma, que viene a poner en relación los acontecimientos reales y virtuales, pasados y presentes.

Como una reivindicación de este fantasma constitutivo pero también conceptual, el Wooster Group aborda la relación especular entre el cuerpo y la imagen en una original versión de *Hamlet* que experimenta con la dialéctica entre la performance en vivo y la proyección cinematográfica. En este caso, el punto de partida es el descubrimiento de un archivo fílmico, la grabación de una

---

<sup>116</sup> DELEUZE, G. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002, p. 43.



representación teatral de *Hamlet* dirigida por John Gielgud y protagonizada por Richard Burton en 1964 en Nueva York, un film en blanco y negro creado como un experimento de una nueva forma de hacer cine llamada *Theatrofilm* a partir de una técnica inédita, la *electronovisión*. El objetivo originario de este film era llevar la obra fuera de las fronteras de Broadway para que el público de otras regiones de los Estados Unidos la pudiese disfrutar. Pero luego de unos pocos días de proyección los productores hicieron pública la destrucción de la película argumentando que se debía asegurar el carácter efímero de la obra, su dimensión específicamente teatral. La sorpresa llegaría poco después de la muerte de Richard Burton, acaecida en 1984, cuando los herederos encontraron una copia de la misma entre los bienes del actor.

Para el Wooster Group este film extraviado constituye un material en bruto de extraordinario potencial. La intención del registro no había sido originariamente el archivo sino más bien crear un registro transitorio pensado como un objeto evanescente, algo radicalmente inverso a la idea de documentación que habitualmente va ligada a la de conservación y perdurabilidad. Por eso la primera acción del Wooster es destrozarse la homogeneidad del archivo, manipularlo digitalmente para potenciar los accidentes propios de un material antiguo sin restauración que, milagrosamente, hab sobrevivido a un naufragio. El resultado es un video nervioso, fragmentado e inestable en el que las escenas parecen mantenerse unidas a través de una serie de cortes y de elipsis intencionalmente provocadas. A partir de este video el grupo emprende la tarea de revertir el proceso de creación de la obra, intentando recuperar su dimensión teatral a partir de un exhaustivo trabajo de reconversión. Las notas del programa de mano resaltan la propuesta: “Nuestro *Hamlet* intenta reconstruir una hipotética obra de teatro a partir de la fragmentaria evidencia de un film editado, como un arqueólogo infiriendo un improbable templo a partir de una colección de ruinas”. Para lograrlo, la compañía se propone recrear en vivo las acciones y las cadencias del video, imitando las poses y los movimientos de los actores cinematográficos hasta en los más mínimos detalles.

La obra comienza con el actor Scott Shepherd interpretando a Hamlet, entrando en escena y diciendo como por casualidad a un técnico: “Ok, you can play de tape” / “Ok, puedes poner la cinta”. El film de 1964 comienza a proyectarse sobre una gran pantalla al fondo del escenario y, simultáneamente, en una serie de

pequeños monitores de televisión que miran hacia el área de actuación y que son utilizados por los actores como referente. En el proscenio hay un micrófono de pie con una cámara de video. Cuando Scott Shepherd se acerca a él, la cámara capta su imagen y la retransmite a otro pequeño monitor que se desplaza por delante de la pantalla principal mientras que el film de archivo es a su vez manipulado en vivo por un operador. Se trata de un doble juego de espejos: por un lado, el film encuentra su eco en la puesta en escena pero, por otro, la imagen del actor de carne y hueso aparece también mediatizada, desplazada a una dimensión fantasmagórica que, como resultado, parece reanimar a los actores del film. La escena se convierte, siguiendo a Deleuze, en una *imagen-cristal*, un tipo de imagen con dos caras, una virtual y otra actual, que no se confunden pero que se remiten la una a la otra en torno a un punto de indiscernibilidad: “Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva al espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y de captura.”<sup>117</sup>



Hamlet en la puesta del Wooster Group.

---

<sup>117</sup> DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 98.



Durante la primera mitad de la obra el público responde con risas a los sobresaltos de la compañía que, con extraordinaria destreza, demuestra que es capaz de recitar los versos de Shakespeare mientras sostiene la duplicidad en la actuación. La hilaridad estalla cuando los actores recurren a movimientos rápidos de posición o mueven al unísono los pocos muebles presentes en escena para tratar de acomodarlos al punto de vista de la cámara o a las exigencias del zoom. El juego del espejo continúa, pero la sorpresa aparece cuando la proyección se ve de pronto interrumpida y suplantada por un fondo azul sobre el que puede leerse: “No signal” / “No hay señal”. En ese momento los actores son liberados de la imitación, o más precisamente, librados dentro de otra performance que se podría interpretar como aquella de los *actores en pausa*, un pequeño paréntesis que es aprovechado por los intérpretes para hacer una llamada telefónica o leer una revista antes de volver a dialogar con el film. Este intervalo de actividades banales y espontáneas se encuentra inscripto en un espacio-tiempo superpuesto que permite una fuga de aquella lógica reproductiva que se tiende a instalar, pero al mismo tiempo muestra una nueva filiación al archivo, en este caso como aparato tecnológico, ya que confirma que los cuerpos pueden estar tan poseídos por los accidentes y los parásitos de la imagen como por las acciones físicas de los personajes cinematográficos. Las lagunas, los borrones y las partes perdidas del archivo también ejercen como motores de la pieza, estableciendo los parámetros de la

dinámica interpretativa y el ritmo de la puesta en escena. Como consecuencia, la obra del Wooster no encuentra su sustento en el texto dramático sino en la propia praxis, en la tarea reproductiva que, en sí misma, se erige como sujeto y objeto de la acción: Cuando Shepherd repite a Burton, el actor vivo está haciendo una copia de una performance teatral mimética, que es la que Burton a su vez desarrolla cuando interpreta a Hamlet a partir del texto original. Se trata de una copia de copia, de otro juego de espejos ya no enfrentados sino sucesivos que, proyectados, crean una infinitud.

En el caso de *Hamlet*, el registro cinematográfico –lejos de instaurarse como un simple recurso metateatral que no haría más que reafirmar el modelo representativo– lucha por imponerse como un indicio recurrente dispuesto a socavar el equilibrio, a instalar la contradicción y a formular preguntas. Sin el registro, la presencia escénica no tendría sentido pero, a causa de la presencia de la imagen fílmica, la acción en vivo se proyecta tan sólo como una posibilidad entre otras, despojada de su aura y de su status prioritario dentro del juego escénico. La mimesis queda continuamente arruinada por el trabajo de desplazamiento, la semejanza ya no exhibe lo Mismo y el acontecimiento repetido es siempre re-creado de una manera radical.



Personajes espejados en *Hamlet* del Wooster Group.

En la segunda parte de la obra, el sentido de la novedad en el diálogo con la imagen proyectada ha desaparecido y el lenguaje físico de los actores se naturaliza. Entonces la experimentación se focaliza principalmente a nivel sonoro, especialmente en el doblaje de las voces en vivo que espejan a sus homónimas del film. De manera genérica se opta por la manipulación electrónica de las mismas, un proceso que añade nuevas capas de significación al texto shakesperiano al tiempo que termina de distanciarlo de la representación tradicional para conectarlo más directamente con la memoria y la psicología de los personajes. La presencia física del actor, cuando persiste, permanece simplemente como medio, como instrumento de entrada y de salida de la voz, que tiende a percibirse como autónoma. La actriz Kate Valk comenta esta función puramente mediática de los intérpretes: “In our *Hamlet* we aren't really acting, we are *channeling*. There are things I bring to it just because of *how* I am and *who* I am, but my task as a performer is to stay open and fluid to channeling what's on the screens” / “En nuestro *Hamlet* no estamos realmente actuando, estamos *canalizando*. Hay cosas que transmito sólo por *como* soy o por *quien* soy, pero mi tarea como actriz es la permanecer abierta y fluida a la canalización de aquello que aparece en las pantallas”.<sup>118</sup>

Los actores ponen entonces su cuerpo al servicio de unos personajes que se convierten en *figuras discursivas* sustentadas por el empleo retórico de los versos, de forma que el significado de lo que se dice importa menos que el aspecto fantasmático de la vocalización. Las palabras dejan de ser un accesorio secundario al archivo para convertirse en un instrumento de re-escritura del mismo, pero ya no a través de los diálogos sino, fundamentalmente, a través de la manera de decir. En ciertos casos, las voces de los actores son distorsionadas hasta tal punto que resulta imposible conseguir distinguir la voz en vivo de la surgida del film. Por ejemplo, la voz de Richard Burton se funde por detrás de la de Scott Shepherd, pero la voz de este último no tarda en deshumanizarse, adquiriendo un tono artificial y metálico, similar al de la voz grabada. Ese registro se desdobra en dos cuerpos, transformándose en una especie de *master-voz* que trasciende su soporte vital. Más que una manifestación surgida del interior del organismo, esta voz se percibe como un signo de autoridad externa capaz de construir un cuerpo alternativo a las imágenes que ofrecen por un lado la presencia del actor en vivo y, por otro, la presencia fantasmática de su homólogo cinematográfico. Como

---

<sup>118</sup> SALLE, D. y FRENCH, S. “Kate Valk” (entrevista). *Bomb Magazine*, 100, 2007.

resultado ambos cuerpos, ambas imágenes espejadas, acaban por fundirse a través del componente vocal. Este procedimiento de reunificación mediante el sonido es doblemente interesante si se lo relaciona con la psicología del personaje de Hamlet y con el tema de la pérdida de su identidad. En el original de Shakespeare, la palabra es un elemento fundamental que Hamlet pone al servicio de la recuperación del equilibrio del pasado, de aquella época de justicia y de orden en la que el padre gobernó. Hamlet sólo puede emprender el proceso de reconstrucción de su identidad a través del lenguaje y, allí donde su imagen se desdobra, la reunificación sólo puede venir de la mano de su modo de hablar, modo que engloba la ironía, la gramática confundida, la distorsión y el efecto retórico envolvente en general. El lenguaje es usado para llegar a un fin concreto, la venganza, pero en el fondo Hamlet está solo y sus palabras rebotan sobre su propia imagen proyectada, la imagen que el espejo le devuelve una y otra vez.

En el caso de la actriz Kate Valk se produce un desarrollo inverso. Esta vez un solo cuerpo se desdobra en dos voces pertenecientes a dos personajes diferentes, Ofelia y Gertrudis, la madre de Hamlet. Cuando, en una parte de la obra, ambas aparecen simultáneamente y se dirigen la una a la otra, Scott Shepherd comenta irónicamente: "Mejor nos saltamos esta parte" y moviliza a los técnicos para que hagan un *fast-forward* urgente para salvar la situación. El público ríe y la obra continúa pero, para Kate Valk, el trabajo interpretativo no deja de resultar enormemente complejo. El personaje de Gertrudis habla por momentos a gran velocidad, e incluso el video es modificado para que avance a cámara rápida y coincidan perfectamente la performance en vivo y la virtual. La actriz declara que el trabajo preparatorio para la interpretación de sus personajes requirió de mucha paciencia, ya que sentía que estaban demasiado alejados entre sí y de ella a su vez. El hecho de intentar copiar unas interpretaciones ya concebidas por las actrices del film resultó un reto adicional porque, según comenta en una entrevista, le era muy difícil conseguir un estado emocional análogo desde el cual reinterpretar las escenas. Finalmente admite que debió recurrir al vestuario como apoyo para incorporar primero la imagen de las dos actrices cinematográficas, Eileen Hurley y Linda Marsh, y comenzar a trabajar su voz a partir de esa imagen y de su propia memoria emocional.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Idem.

Digno de análisis es también el trabajo realizado con la voz del actor Ari Fliakos que, además de doblar a Claudio, dobla la voz en *off* del Fantasma, interpretado por John Gielgud en el film. La voz del actor se usa para relacionar tácitamente dos personajes antitéticos, representantes de dos morales opuestas que atormentan a Hamlet con el dilema del bien y el mal –dilema que a su vez pone en evidencia la incapacidad del protagonista para reestablecer el orden y la moral destruida de una manera alternativa a la muerte–. Es curioso observar a Fliakos sentado visiblemente entre bastidores y otorgando una presencia física al Fantasma, mientras el personaje de Claudio desaparece de la escena y se mantiene solamente en el film. Dentro de una propuesta que concibe a los personajes como presencias espectrales y que lucha decididamente por desgarrarlos o borrarlos, la figura del padre se presenta como el único atisbo de verdad en la obra, la única presencia no ambigua, el único personaje inequívoco de toda la pieza.<sup>120</sup>



Kate Valk interpretando los personajes de Ofelia y Gertrud en *Hamlet*.

Este sugerente trabajo con las voces se complementa a su vez con otros archivos diferentes al *Hamlet* de Gielgut, que se incorporan estratégicamente para

---

<sup>120</sup> En otros momentos Fliakos también dobla a Marcelo y al sepulturero, pero su voz se relaciona principalmente con Claudio y el Fantasma.

potenciar unos discursos puntuales que merecen una atención especial. El rescate parcial de esos otros archivos pone de manifiesto la capacidad del grupo para integrar discursos provenientes de fuentes heterogéneas y de épocas igualmente diferentes, pero también la voluntad de recapitulación de esos antecedentes referenciales, ya que se trata de un trabajo de recuperación de la memoria artística a través del cual se intentan redimir fragmentos interpretativos excepcionales y ponerlos a dialogar con el *Hamlet* de Gielgud con el objetivo de cuestionar la exclusividad de éste como paradigma del archivo audiovisual. La incorporación más interesante es sin duda el relato de Eneas a Dido en el que se narra la muerte de Príamo, interpretado por Charlton Heston en el film *Hamlet* de Kenneth Branagh, de 1996. Al principio el fragmento desconcierta pese a la extraordinaria calidad de la interpretación, pero enseguida lleva a reflexionar sobre la imposibilidad de poner en escena una obra clásica sin remitirse, conciente o inconcientemente, a las versiones previas que se han hecho de ella. Otro fragmento destacable es el de los consejos de Polonio a su hijo Laertes, interpretado por Bill Murray en el film *Hamlet* de Michael Almereyda, una transposición del clásico de Shakespeare a la vida contemporánea estrenada en el año 2000.

En definitiva, la puesta del Wooster Group no se propone sólo espejar una versión determinada de *Hamlet*, sino, a partir de ella, dar vida a los fantasmas de los diversos *Hamlets* que se hicieron en el pasado, actualizándolos en el presente con la intención de encontrar un nuevo sentido a la obra original. El juego con el doble podría redefinirse entonces como un juego de “memoria invertida” que ya no está basado en la reproducción de lo antiguo sino en un movimiento que, a partir del pasado, se orienta hacia la producción de lo nuevo. La propuesta del Wooster exige, entre otras cosas, indagar en los modos que tiene el arte de inventar, recrear y elaborar una relación con el pasado. Se trata de un trabajo de creación que pone de manifiesto el hecho de que el teatro puede llegar a ser ese lugar en el que la anacronía del tiempo se realiza. Desde este punto de vista, las acciones repetidas reaparecen siempre como nuevas porque aquello que se repite se mantiene siempre del lado del referente, es decir, conforma una virtualidad. Como observa Zizek: “lo que la repetición repite no es la forma en que el pasado *fue* efectivamente, sino *la virtualidad inherente al pasado* y que ha sido traicionada por su actualización en el propio pasado”.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> ZIZEK, S. *Órganos sin cuerpo*. Valencia: Pre-Textos, 2007, p. 29.



Mostrando la indiscernibilidad entre pasado, presente y futuro, la imagen-cristal recusa toda identidad temporal y demuestra que la memoria, lejos de ser pasado congelado, es la instancia de una apropiación siempre diversa y diferente. Cuando al final de la obra las imágenes proyectadas se funden en el ruido blanco de la pantalla y el estruendoso aplauso de la audiencia que asistió en el pasado a ver a Burton se congela para dar paso al aplauso del público del Wooster Group, ese pasaje proporciona un efecto de síntesis que también es propio del espejo y que nace de la coalescencia de la imagen actual con la virtual. Ya no se trata de *la repetición de una acción repetida*, sino de una *percepción repetida* que permite visualizar siempre de un modo diferente aquello que ya ha sido visto.

Si se acepta, como sostiene Hume, que los casos idénticos o semejantes se funden en la imaginación, entonces la imaginación se define como un poder de contracción, una placa sensible capaz de retener lo uno cuando lo otro aparece, capaz de contraer los elementos, los sobresaltos, los instantes homogéneos, y de fundirlos en una impresión cualitativa interna de un cierto peso. Sonsacar a la repetición algo nuevo, sonsacarle la diferencia, es el rol de la imaginación o del espíritu que contempla, ya que lo verdaderamente nuevo no es otra cosa que una nueva repetición, la tercera repetición, personal e imaginaria, creada por el espectador.



Imágenes fantasmáticas y cuerpos espejados en la puesta en escena de *Hamlet* del Wooster Group.

El tema del fantasma como figura subyacente de una repetición o un desdoblamiento múltiple reaparece con nuevas imbricaciones en *The Andersen Project*, una pieza estrenada en 2005 y dirigida por Robert Lepage. En este caso la obra está protagonizada por un único actor, Yves Jacques, que interpreta a dos personajes diferentes: por un lado, un tímido artista canadiense que llega a París para escribir el libreto de una ópera para niños basada en un cuento de Hans Christian Andersen y, por otro, su contacto parisino –el gerente del Teatro de la Ópera– al que Lepage presenta como un ser solitario adicto a las cabinas pornográficas y atormentado a causa de su fracaso matrimonial. Ambos personajes son a su vez el reflejo del propio Andersen, que en sus breves apariciones públicas se describe a sí mismo como un ermitaño para quien la literatura reinventa su propio sentido de rechazo emocional.



El gerente del teatro y el libretista, dos personajes solitarios.

En *The Andersen Project* el cuerpo del actor se despliega para dar vida a dos personalidades espejadas, pero esta dualidad no es un mero efecto de superficie propiciado a nivel funcional por la práctica interpretativa sino el resultado de una búsqueda que intenta evidenciar también esa presencia fantasmática propia de toda intimidad afligida, aquella que insiste en conciliar el antagonismo entre las circunstancias extrínsecas de la vida mundana y el ánimo fraguado en la más recóndita oscuridad del ser. Como elegantemente escribe Antonio Machado: “Somos víctimas –pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces

todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece”.<sup>122</sup>

La idea dominante y el eje argumental de *The Andersen Project* es, por lo tanto, la cuestión del arte como compensación de una profunda soledad y aflicción que vincula la insatisfacción sexual de los personajes a la condena de un eterno fracaso afectivo y profesional. Se trata de concebir el amor y el arte a partir de un proceso esencialmente fantasmático, un proyecto perpetuo sin consumación más propio de la cultura medieval que de la contemporánea, ya que sólo en la cultura medieval lo fantasmático emerge como origen y objeto del amor y la poesía, mientras que la situación propia del *eros* se desplaza de lo manifiestamente visible a la fantasía. Asimismo, la palabra griega *phantasme*, que originariamente significaba *visión* tanto para *ilusión* como para *fantasma*, posteriormente es reemplazada por *fantasme*, término introducido en la lengua francesa durante los años veinte para la traducción del término freudiano *Phantasie*. El recorrido es interesante ya que, considerando el estrecho nexo que existe entre el amor y el fantasma se puede comprender la influencia de la revalorización neoplatónica de la fantasía, revalorización en la que el neuma fantástico se presenta como el vehículo, y al mismo tiempo el sujeto, de unos influjos mágicos literalmente formados de deseo. Como observa Agamben, “la experiencia del círculo neumático que va de los ojos a la fantasía, de la fantasía a la memoria y de la memoria a todo el cuerpo” viene a verificar “la perfecta simetría” entre espíritu y fantasma, condensada en la fórmula neoplatónica del neuma fantástico.<sup>123</sup>

*The Andersen Project* se inspira especialmente en el relato *La Sombra* del escritor danés, en el que la relación del artista con el fantasma y el *eros* está insinuada a través de una silueta que ejerce de alter-ego personal. En esta obra, una de las últimas que escribe Andersen, se narra la historia de un sabio que delega en su sombra cada vez más responsabilidades hasta que un día se invierten los papeles y el espectro acaba usurpando la personalidad de su antiguo amo. Finalmente, luego de desarrollar una vida propia y a punto de desposarse, la sombra decide acabar con la vida de su señor por temor a que su origen sea descubierto. Es justamente en ese instante en el que el individuo se enfrenta con su doble cuando el problema de la identidad se plantea en su máxima plenitud. El

---

<sup>122</sup> MACHADO, Antonio. Prólogo a “Campos de Castilla”. *En Antología poética*. Madrid: Alianza, 1995.

<sup>123</sup> AGAMBEN, Giorgio. *La palabra y el fantasma*. Valencia: Pre-Textos, 1995, p.150.

encuentro con la propia sombra implica siempre una confrontación con uno mismo en el sentido más amplio del término, es decir un encuentro con el inconsciente, con aquella parte de la personalidad que desde las profundidades del ser ejerce un efecto importante en nuestra vida. Tanto en este relato como en la historia real de Andersen, el encuentro con la sombra se origina a partir de una necesidad de cambio que surge de una crisis personal, una situación que se corresponde a su vez con la situación de los personajes que protagonizan la pieza teatral. En ese momento el individuo se reconoce hundido, tiene vivencias de estancamiento, depresión y falta de sentido de la existencia, se siente angustiado, aislado e incomprendido. Andersen intenta expresar este estado extremo del ser a través de una versión alegórica del *doble* que sugiere –incluso antes que Jung y Freud lo plantearan– que cada ser humano tiene una parte de sombra capaz de destruirlo.

En *The Andersen Project* la historia de *La Sombra* es relatada por el gerente del teatro a su hija antes de dormir a través de sugerentes imágenes de sombras chinas que se completan con la presencia de la dama que se enamora del espectro en forma de maniquí. Lepage apela a un procedimiento extremadamente sencillo – la manipulación de una pequeña lámpara que se encuentra sobre la mesilla de noche del cuarto de la niña– para explicar el cuento con un primitivismo casi mágico que profundiza el efecto poético, que es siniestro a la vez. Pero el relato no se queda en la anécdota; inserto en el contexto de la obra es tan sólo la excusa para la exploración de temas más oscuros y turbulentos extraídos de documentos auténticos sobre la vida y obra de Andersen –especialmente de *La vida de un narrador de cuentos* de Jackie Wullschlager–, escritos personales relacionados con su identidad sexual, sus deseos o sus ansias de fama y reconocimiento. Según declara Lepage, el hecho de descubrir que ese hombre tan conocido por sus historias para niños tenía una doble vida, una historia personal extraña y conflictiva, ha sido lo más motivador para ponerse a trabajar en la obra.

Lejos de aparecer planteada como una mera silueta que acompaña al original, la *sombra* –ese nombre común y natural del doble– se escenifica indistintamente como una zona oscura, inasible e íntimamente contradictoria con el cuerpo físico, como un elogio de la noche que permite la emergencia del verdadero yo a través de una secuencia repetitiva de masturbaciones en la intimidad de una cabina, como ensueño y melancolía, cólera o frustración. La sombra aparece plasmada de una manera amplia en relación con todo lo negativo de la personalidad que el yo, que es el centro rector de la parte consciente, no está

siempre en condiciones de asumir y que, justamente por ello, puede llegar a censurar la manifestación de la auténtica forma de ser y sentir. En otras palabras, la sombra se exhibe como una especie de revelación nouménica con un mensaje nunca consumado que, al contrario de lo fenoménico –que podemos conocer como manifestación, apariencia o consecuencia de un determinado suceso– se transforma en soporte de lo existente a partir de un conocimiento dudoso, difícil o improbable. La sombra es una ostentación de la retórica en tanto que complica la lectura del cuerpo no sólo por su indefinición de aspecto, sino porque encarna la virtualidad y el vaciamiento de identidad de un sujeto que es consciente de la inaccesibilidad a los laberintos de su propia mismidad.



Dos momentos del relato *La sombra*, interpretado con una lámpara de mesa.

Esa figura espectral que Andersen enaltece se presenta más allá de su representación plástica como un interrogante existencial, una materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano, de aquellos aspectos escondidos a los que Jung denomina justamente *sombra*. En resumen, la sombra se relaciona con ese estadio inferior de la personalidad que suma todas las disposiciones psíquicas personales y colectivas que no son asumidas por la conciencia debido a su incompatibilidad con la personalidad que predomina en la psique: experiencias frustrantes, vergonzosas y dolorosas, temores, inseguridades, rencores y agresividad que se alojan en el inconsciente, contenidos rechazados que nunca desaparecen y que, al cobrar una cierta autonomía, se constituyen en un agente antagonista del yo que mina los esfuerzos de éste.

Al mismo tiempo, Lepage resalta las implicaciones antropológicas de la sombra como doble ficcional insistiendo en el valor que Andersen le otorga como *doppelgänger*, término alemán utilizado para identificar al doble fantasmagórico de una persona viva. *Doppelgänger* proviene de *doppel*, que significa "doble", y *gänger*, traducido como "andante"; de allí que en su forma más antigua – *Doppeltgänger*, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796– signifique "el que camina al lado". Sin embargo, más que un acompañante, el *doppelgänger* –tal como lo utiliza Andersen– es un ladrón de identidad. Los avatares de los *doppelgänger* dedican su vida a intentar ser otra persona manteniendo sus verdaderas identidades en secreto y llevando a cabo las acciones necesarias para evitar que sean descubiertas. En las leyendas nórdicas y germánicas el hecho de ver al propio *doppelgänger*, circunstancia que es utilizada con frecuencia por los autores románticos, es un augurio de muerte.

Propio del romanticismo es el relato *Shadow, a parable –Sombra–* de Edgar Allan Poe, protagonizado por los sobrevivientes de una catástrofe cósmica que, encerrados en un refugio junto al cadáver de uno de sus amigos, ven surgir repentinamente, como respuesta a sus llamados, una sombra sobredimensionada con voz sobrehumana. Este relato influye en su temática a otros posteriores, como *El Horla* de Guy de Maupassant o el citado *La Sombra* de Andersen. En un interesante análisis sobre el texto de Maupassant, Michel Serres sugiere que, cuando el *doble* desplaza al original, el efecto fantástico de sus actos afecta al auténtico de tal modo que finalmente éste es expulsado fuera de su casa y de su vida, lo que supone la supresión de su identidad y, consecutivamente, su sustitución. Tanto en el relato de Andersen como en el de Guy de Maupassant el

objetivo de esta sustitución tiene que ver principalmente con una búsqueda de eternidad, de trascendencia más allá de la finitud humana, búsqueda que sólo puede perpetuarse a través de una imagen que no sólo no muere sino que tampoco envejece. La sombra proporciona esta posibilidad de extensión del propio yo, a la vez que explicita las inherentes limitaciones del hombre tanto para perdurar en el tiempo como para acceder a lo profundo de sí mismo.

La proyección del hombre en otro que es él mismo también supone un desdoblamiento de naturaleza psicológica, lo que implica postular la existencia de una vía que lo libera de la situación trágica de la muerte. Tal como sucedía con el *eidôlon* arcaico, en el relato de Andersen la imagen de sombra es considerada como el *ser vivo* de buena calidad, vitaminado, inoxidable, fiable. La verdadera vida se encuentra en la sombra y no en el cuerpo orgánico ya que la imagen no es considerada como una simple metáfora del desaparecido sino como una metonimia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su propia carne: “Al igual que para Nicéforo, la imagen funda de nuevo al ser, no ya únicamente a partir del modelo divino, sino incluso del observador. En la imagen contemplada por la mirada en un golpe de vista está la verdad del ser, inaccesible a la razón discursiva. La imagen no es ficción, representación (Aristóteles), incierta aproximación de la verdad (Plotino), objeto funcionalmente inútil aunque moralmente necesario (Kant), irreal (Platón –Banquete 472d–) o fantástico (Comanini) ni doble –la palabra “doble” ya anuncia el engaño– vano e idolátrico de la realidad (Platón). Al contrario, según Nicéforo y De Cusa, es la realidad la que es imagen de la imagen, realidad cuya verdad adquiere tras haberse constituido en imagen”.<sup>124</sup> La imagen simboliza ulteriormente la unión con lo suprasensible, adquiriendo una nueva dimensión: “Situada en el vértice del alma individual en el límite entre individual y universal, corpóreo e incorpóreo, aparece como la única escoria estragada de cenizas que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral ileso e intraspasable de lo Separado y de lo Eterno”.<sup>125</sup> En este sentido todo auténtico enamoramiento, puesto que es fantasmático, es también un “amar por sombra” o “por figura”, porque toda profunda intención erótica está siempre dirigida idolátricamente a una *yimage*.

---

<sup>124</sup> AZARA, Pedro. *Imagen de lo invisible*. Editorial Anagrama S.A. Barcelona, 1992, p.180.

<sup>125</sup> Idem, p.155.

Consultando un léxico francés del siglo XVII, la misma época en que la representación occidental cristaliza sus valores teóricos fundamentales, puede leerse que una de las acepciones del término *sombra* dice: “SOMBRA, se toma por enemigo quimérico. ¿Combatimos aún nuestra propia sombra? Se dice de nuestras sospechas y de nuestros pensamientos”.<sup>126</sup> Esta definición nos habla de una interiorización de la sombra en cuanto proyección personal, en cuanto zona oscura del alma donde nace la negatividad interior. La visualización efectiva del “enemigo quimérico” bajo esta forma se manifiesta principalmente en los libros de emblemas, detalle que no es casual, ya que la sombra “emblematiza” la reduplicación negativa. En este sentido la práctica del arte permite canalizar un potencial de agresividad que de otro modo habría llevado a muchos artistas a un comportamiento antisocial. El desarrollo de la consciencia individual, de la fuerza e integridad del yo, es lo que protege al individuo de caer en manos de ese potencial aniquilador que procede justamente de los aspectos negativos.

El encuentro con la sombra conlleva una liberación de energía invertida en lo inconsciente, lo que significa su transformación en vitalidad y creatividad. En este fundamento se basa la búsqueda personal de Andersen y el interesante recorrido seguido por Robert Lepage. Por eso al final de la obra la frustración del libretista que no puede llegar a ver acabado su proyecto aparece plasmada como un incendio que, devorando su propia imagen proyectada sobre los palcos vacíos del Teatro de la Ópera, extingue la esperanza de un reconocimiento y asfixia la ilusión de su realización personal: “Me despertó el olor a humo. Cuando abrí los ojos, una espesa nube invadía la habitación. Entonces, fui presa del pánico. Salí al pasillo, pero las llamas ya llegaban a la escalera. Me dije que, irónicamente, todo aquello acabaría cruelmente, como en un cuento de Andersen, donde los humanos, que tienen deseos y ambiciones demasiado grandes son siempre castigados, y donde sólo los animales son felices y tienen muchos hijos”.<sup>127</sup> El espejarse en su propia desgracia debería motivar una liberadora catarsis pero, en el caso de nuestro personaje, su mirada rebota contra un muro que le devuelve la imagen de su rostro deformado por los fantasmas que gobiernan su insistente obsesión, únicos espectadores de una puesta en escena en solitario de su sufrido abatimiento y decepción.

---

<sup>126</sup> FURETIÈRE, A. *Dictionnaire Universel*. La Haye/ Rotterdam : 1727. s. v. *Ombre*.

<sup>127</sup> Traducción del subtítulo que aparece en el vídeo “Robert Lepage, Le projet Andersen”. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qW0qW39Ozss>





Imágenes del final de la obra.



## 2.6. El cuerpo suspendido

*“Si las cosas del arte comienzan a menudo a contracorriente de las cosas de la vida, es que la imagen, más que cualquier otra cosa, probablemente, manifiesta ese estado de supervivencia que no tiene que ver con la vida en sí, ni con la muerte, sino con un género de estado tan paradójico como el de los espectros que, sin relajarse, pone por delante nuestra memoria en movimiento. La imagen se pensará entonces como una ceniza viviente”.*

*Didi-Huberman*

El 6 de agosto de 1945, la primera bomba atómica fue arrojada sobre Hiroshima produciendo un resplandor luminoso tan violento que proyectó e imprimió sobre determinadas superficies la sombra de los cuerpos y objetos instantáneamente desintegrados por la deflagración. A partir de entonces, Hiroshima es un lugar que habla a través de sus “sombras nucleares”. Un ejemplo de ello es la difundida imagen de la silueta de un hombre que, situado a unos doscientos cincuenta metros del punto de impacto de la bomba, estaba sentado en las escaleras de una entidad bancaria del centro de la ciudad probablemente esperando a que abriera. Las temperaturas de hasta 2000°C lo incineraron sobre el escalón estampando la sombra de su cuerpo sobre la superficie de mármol. Se trata de una impronta sin código ni intención que se limita a ofrecer a la vista la señal física de una transformación producida a partir de una emisión luminosa, una *sombra-contacto* generada a partir de la ausencia de todo equipamiento óptico, lo que podría interpretarse como una proyección “de materia a materia”.



Imagen de una sombra nuclear.

Cincuenta años después del bombardeo, este efecto brutal es aprovechado por Robert Lepage para crear *Los siete afluentes del río Ota*, un espectáculo emblemático sobre la imagen de sombra estrenado en 1994 que se mantiene en escena hasta 1999 pasando por sucesivas etapas de elaboración. Originariamente titulado *Hiroshima Project*, la obra toma como punto de partida la profunda impresión que causa sobre el propio Lepage una visita a la ciudad japonesa, ocasión en la que es guiado por un *hibakusha* –sobreviviente de la bomba– que le relata su experiencia personal.<sup>128</sup> De allí que la estructura se componga principalmente de fragmentos de historias de los sobrevivientes y de sus descendientes directos, así como de las vivencias de un grupo de occidentales que llegan a la ciudad japonesa poco después del bombardeo y se encuentran frente a sí con la devastación y la muerte, pero también con una inusitada revelación, unos signos de supervivencia que perpetúan la memoria alimentando la esperanza de un nuevo comienzo.

La bomba, como si de una inmensa cámara fotográfica se tratara, había demostrado su capacidad para estampar las siluetas de los cuerpos sobre las superficies más sólidas creando unas improntas espontáneas y únicas. Por eso Lepage comienza a desarrollar su dramaturgia a partir de un discurso visual creado

---

<sup>128</sup> Las víctimas supervivientes de los bombardeos son llamadas *hibakusha* (被爆者), una palabra en japonés que literalmente significa «persona bombardeada». Ser *hibakusha*, aseguran los supervivientes, era como una maldición que los estigmatizaba. Por tanto, además de las enfermedades a las que se enfrentaron, los *hibakushas* también tuvieron que lidiar con el rechazo del resto de la sociedad y vivir ocultando su condición ya que nadie quería casarse con ellos e incluso se les negaban trabajos.

en torno a una serie de improvisaciones con un fotomatón, esa máquina despersonalizada que, situada en lugares públicos, hace tirajes de fotos carnet. Con ella, el director explora las múltiples asociaciones entre las sombras nucleares de Hiroshima y las imágenes fotográficas, unas asociaciones tanto técnicas como conceptuales, sutiles como sugerentes: Al igual que el resplandor de la bomba, el fotomatón tiene la particularidad de producir fotos instantáneas, retratos que se revelan sin entregar el negativo y de los cuales no es posible hacer copias. En ambos casos las imágenes obtenidas son impresiones equivalentes a monotipos fotográficos y, en este sentido, la formalización de un vestigio capaz de actuar directamente sobre la memoria privada y colectiva como el recuerdo tangible de una vida en un instante ordinario, una huella que conserva la fresca gestual corporal de ese momento efímero. El cuerpo, cuya presencia es advertida por delante de su naturaleza física a través de una relación de intensidad pura vinculada al momento de la formación de la impronta, ha quedado fundido para siempre con la superficie que lo acoge convirtiéndose en un verdadero *antropomorfismo de lugar*, un medio de fusión entre la vida física y la virtual.

Según Didi-Huberman, el lugar tiene dos maneras simétricas y tal vez inseparables de volverse sombra: “En la primera se prueba la *capacidad del lugar para volverse humano*. En la segunda se reconoce la *capacidad de la forma humana para volverse un lugar*, una impersonal, extraña e inquietante zona viviente, una energía sombría o un movimiento de cuerpos fundidos tan inseparables que son capaces de formar un organismo no humano, una mancha impersonal, un charco de sombra animado”.<sup>129</sup> Las sombras nucleares de Hiroshima constituyen un inmenso resto, pero un resto delante del cual no es posible decir que *ya no hay nada*. En tanto que improntas, estas sombras son una manifestación de la *ausencia*, pero a esa ausencia es necesario comprenderla desde su poder psíquico: “El resultado será la imagen de aquello que vive perpetuamente y por tanto muere a cada instante: una imagen del tiempo que sobrevive a la continua pulverización de las cosas”.<sup>130</sup>

Para Lepage, los retratos instantáneos surgidos del fotomatón comparten con las sombras de Hiroshima esta idea de supervivencia. Ya en la primera mitad del siglo XIX las fotografías solían compararse con un *espejo transportable*. Más

---

<sup>129</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Genie du non lieu*. París: Éditions du Minuit, 2001, p. 21.

<sup>130</sup> DIDI-HUBERMAN, G. A partir de Mallarmé. Idem, p. 81.

tarde, el pragmatismo norteamericano acabó confiriéndoles un valor indicial fundamental por su capacidad de trascender su valor icónico-mimético –según Peirce, el *indicio* remite al referente no porque exista similitud o analogía con él, ni porque esté asociado a los caracteres generales que el referente posee, sino porque se encuentra en conexión dinámica tanto con el referente como con la memoria de la persona a la que sirve de signo–. El valor indicial de la imagen desarrollado por Peirce puede ser aplicado tanto a la sombra como a la fotografía, pero presenta un problema fundamental: este concepto de indicialidad queda reducido a una mera conexión física de apropiación de una existencia estanca, muerta, acabada. Tanto el rol de la imagen como la conformación de la historia y la memoria se presentan como funciones más o menos simples de trasvasamiento de un acontecimiento pasado a un presente contemporáneo al espectador, sosteniendo casi sin problematizar la diferencia temporal. La idea es que la imagen traiga al presente un pasado que se mantiene estático y fijo, que no ha cambiado sino que ha quedado fijado en esa imagen de una vez y para siempre. El planteo tiene sus consecuencias en la misma noción de memoria, que queda entendida como una relación continua y puramente cronológica entre pasado y presente, una relación según la cual el presente no vendría más que a iluminar desde su propia exterioridad el pasado a través de una imagen que se encarga de inmortalizarlo.<sup>131</sup>

Ampliando parcialmente este concepto, Umberto Eco interpreta la impronta como un *espejo congelante* argumentando que posee la capacidad de retener la imagen pese a la desaparición del referente. Eco insiste en que, a diferencia de otras imágenes especulares que no constituyen signos, las improntas deben interpretarse a través de relaciones proyectivas, un modo afín al modo de interpretar imágenes especulares deformadas o de baja definición. La impronta no constituye una secuencia de elementos discretos y repetibles por *ratio facilis* sino un “todo toposensible” regido por *ratio difficilis*, lo que significa que la impronta está orientada vectorialmente hacia determinada dirección, la dirección virtual del agente impresor. En otras palabras, para Eco, el reconocimiento de una huella significa que ha pasado por ese sitio un miembro concreto de una clase concreta de impresores de huellas.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> PEIRCE, C. *Écrits sur le signe*. París : Éditions du Seuil, 1978, p.158.

<sup>132</sup> En 1975, Eco introdujo una tipología de los modos de producción signica, relacionada con la correlación entre expresión y contenido. A tal efecto, se introdujo la distinción entre *ratio facilis* y *ratio*

Para Didi-Huberman, en cambio, la imagen debe ser entendida como un presente reminiscente. Desde una postura anacrónica y basada en las observaciones de Aby Warburg<sup>133</sup>, Didi-Huberman apela al concepto de *supervivencias* para poder relacionar la impronta tanto con una *realidad de fractura* como con una *realidad espectral*. Esta extrañez que desmiente toda fenomenología de la transparencia –aquella que piensa la transición del objeto a la imagen como una dialéctica objeto-sujeto, mecánica y sin resto, entre el percibir y el ser percibido– señala un exceso más allá de sí que no es dialectizable ni ontologizable. Por eso su tiempo, el tiempo de este resto, trasciende las modalidades tradicionales de pasado, presente y futuro. El presente reminiscente de Didi-Huberman podría vincularse a su vez con lo que Walter Benjamin describe como una *imagen dialéctica*, es decir una imagen donde ya no se da una relación de continuidad temporal entre pasado y presente, sino que esta relación es presentada como un choque o colisión en el que el *tiempo pasado* viene a encontrarse con el *ahora* a través de una estructura de supervivencias y anacronismos en la que todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente.

Al desechar el modelo de progreso propio del paradigma positivista, tanto Didi-Huberman como Benjamin promueven en la impronta un tipo de estructura constituida por series que se desenvuelven en múltiples direcciones, un modelo rizomático donde cada objeto del pasado alberga un choque entre su “historia anterior” y su “historia ulterior”. Los objetos del pasado no se mantienen incólumes sino que son constantemente re-significados cada vez que se recuperan. De esta manera el pasado como hecho objetivo da paso al pasado como hecho de memoria, un acontecimiento en movimiento tanto psíquico como material. Desde

---

*difficilis*. Se tienen signos producidos por *ratio facilis* cuando el tipo expresivo está formado previamente. Se tienen signos producidos por *ratio difficilis* cuando, a falta de un tipo expresivo formado previamente, se lo modela con arreglo al tipo abstracto del contenido. Estos signos reformulan la relación tradicional de “iconismo”, pero no lo hacen suponiendo que sólo exista iconismo visual. Ver ECO, U. *De los espejos y otros ensayos*. Madrid: Debolsillo, 2012, p. 63-64.

<sup>133</sup> Aby Warburg sostiene que las supervivencias designan una *realidad enmascarada*, algo que perdura y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad cuya persistencia se acompaña de una modificación esencial, de un cambio de estatus o de significación. Warburg se basa a su vez en la teoría de los *survivals* de Edward Burnett Tylor, un antropólogo inglés cuyas teorías, consideradas racistas en la actualidad, se enmarcan dentro del evolucionismo unilineal. Según Tylor, *survivals* son “procesos, costumbres, opiniones, etc., los cuales fueron acarreados por hábito dentro de un nuevo estadio de sociedad, diferente de aquel en que se habían originado, y en que perduran como pruebas y ejemplos de una antigua condición cultural. En primer lugar, designan una *realidad negativa*: eso que en una cultura aparece como un deshecho, como una cosa fuera de época o fuera de uso. En segundo lugar, designan algo que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad.

esta perspectiva, las imágenes de sombra de Hiroshima comparten con los monotipos fotográficos del fotomatón la misma apelación a una memoria activa, así como la plasmación de un momento particular y huidizo en que el sujeto se enfrenta consigo mismo. En el fotomatón el sujeto se aísla del resto del mundo sumergiéndose en una cabina dentro de la cual no importan las reservas ni las conveniencias, de manera que la máquina puede revelar la más profunda intimidad del retratado. El sujeto, a la vez fotógrafo y fotografiado, se ve obligado a mirarse en un espejo a través del cual su mirada se encuentra con aquella del ojo luminoso del flash, que a su vez le ilumina, cegándolo. Este encandilamiento conecta directamente con la bomba y con el personaje de Hanako en la obra de Lepage, una intérprete que queda ciega a causa del deslumbramiento que produce la explosión.

Si bien Hanako se muestra sobre todo desde su relación amorosa con Pierre, un extranjero que la acepta a pesar de ser *hibahusha*, su personaje no aparece erotizado ni idealizado, sino que se presenta como un símbolo de los efectos de la bomba. La incorporación de un personaje-intérprete no es casual. Por un lado la interpretación introduce una advertencia sobre la imposibilidad de ser objetivos en el momento de narrar los hechos –como testigo y sobreviviente de la tragedia, Hanako es alguien que puede contar de primera mano cómo fueron los hechos, aunque su relato será siempre un relato íntimo, parcial, incompleto, ya que en medio del proceso se quedó ciega y perdió toda referencia visual–. Como bien explica Maclear: “*It is profoundly difficult to fully imagine what happened in Hiroshima and Nagasaki. From survivor accounts, we can gather only a spare chronology. We know, for example, that the bomb fell upon residents of Hiroshima. We know, too, that civilians who survived the three-second blasts were to wander the ruins in states of extreme shock and disfigurement, many literally blinded by the event. Beyond this accounts are muddy and dispersed...It is profoundly difficult to fully imagine what happened in Hiroshima and Nagasaki, for the terror in both instances was compressed into a single instant, which left strange –even illegible– visual traces. The physical force of these disasters overwhelmed comprehension by virtue of their sheer and sudden magnitude*” / “Es extremadamente difícil imaginar totalmente lo que pasó en Hiroshima y Nagasaki. Del relato de los supervivientes, podemos recoger solamente una cronología parcial. Sabemos, por ejemplo, que la bomba cayó sobre los residentes de Hiroshima. Sabemos, también, que los civiles que sobrevivieron a los tres segundos de la onda expansiva

deambularon por las ruinas, desfigurados y en un extremo estado de shock. Pero más allá de esto, los relatos son confusos y dispersos... Es extremadamente dificultoso imaginar totalmente lo que pasó en Hiroshima y Nagasaki porque el terror, en ambos casos, se comprimió en un simple instante que dejó fuera de lugar –volviéndolo ilegible– todo rastro visual. La fuerza física de estos desastres anula el entendimiento a causa de su auténtica y repentina magnitud”.<sup>134</sup>

Como contrapartida, la traducción establece una mediación que implica un distanciamiento cuyo objetivo principal no es acercarnos la experiencia de Hanako, sino reenviar nuestra mirada hacia nuestra propia experiencia. Hanako se convierte así en una figura importante pero que, al igual que la ciudad de Hiroshima, nunca es el personaje ni el tema central de la obra, sino que se mantiene transversal a la historia, como hilo conductor entre los diferentes fragmentos. La ceguera de Hanako enlaza a su vez con una breve secuencia en la que, durante unos segundos y en medio de una total oscuridad, un ojo luminoso se desplaza transformando toda la caja escénica en un inmenso fotomatón. Entonces la obra se convierte en una verdadera *foto-grafía*, una escritura de luz estructurada a partir de sucesivos *flashes* –instantáneas– y *flash-backs* –recuerdos–. Por extensión, se genera también una reflexión sobre el propio teatro, que se exhibe al espectador como un lugar privilegiado, testigo, contenedor y generador de momentos de exposición únicos e irreproducibles.



<sup>134</sup> MACLEAR. *Beclouded Visions*, p. 4. Citado por OKIHIRO, L. “Divergence and Confluence: Mapping the Streams of Hiroshima” en KORHONEN, K. *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*. Amsterdam: Rodopi, 2006, p.168.





Dos escenas de ceguera en *Los siete afluentes del río Ota* de Robert Lepage.

La idea de que la luz puede borrar –y desintegrar– los cuerpos de la misma manera que lo hace la oscuridad es sugerente y terrorífica, mística y ancestral. En el cuadro *La Ascensión al Paraíso* de El Bosco, expuesto en el Palacio Ducal de Venecia, se ve cómo desde la oscuridad de un mundo opaco se abre un túnel de luz que aspira los cuerpos, volviéndolos cada vez más translúcidos y etéreos. El deslumbramiento borra los rostros, disuelve los contornos de las siluetas, y el ser desaparece en un deslizamiento continuo que pasa de la sombra a la luz, de las imágenes contrastadas a las apariencias cada vez más borrosas, de las formas definidas a un flotamiento generalizado que simboliza la eternidad. El resultado es la imagen sobrenatural de unos cuerpos que viven perpetuamente porque mueren, de unos cuerpos que se adentran en un espacio y un tiempo sobrehumanos para sobrevivir a la continua pulverización de las cosas mundanas. La eternidad absorbe el espacio como un papel secante. Es lo que Serge Salat llama “la blanca desaparición”, última consecuencia de la caída en un abismo blanco que aglutina las circunstancias y las formas haciendo desaparecer el ser.

Este flotamiento a partir del cual el cuerpo físico queda en suspenso, desdibujado y desplazado de su soporte carnal, es también el resultado que obtiene

el artista norteamericano James Turrell a partir de un particular uso de la luz en la ópera *To be Sung*, estrenada en 1994 en el Théâtre Nanterre-Amandiers. *To be Sung –Para ser cantado–* es fruto de una colaboración particular, casi simbiótica, entre la propuesta escenográfica y lumínica de Turrell y el trabajo del compositor Pascal Dusapin, que crea una partitura inédita con un trabajo vocal apropiado para interactuar con la instalación. El resultado es sorprendente: durante los noventa minutos que dura la obra los espectadores se someten a las fluctuaciones lumínicas de un espacio escénico tan indefinido como provocador. Los cuerpos de los cantantes se desenfocan “en vivo”, desintegrándose en un espacio habitado por la luz. La forma corpórea se vuelve intermitente, propagándose en múltiples representaciones concurrentes sin profundidad hasta que finalmente queda pulverizada. El cuerpo se transforma entonces en un fantasma hueco atravesado por las oscilaciones y las vibraciones de una luz uniforme, monocroma y sobrenatural.

Turrell eleva los cuerpos a un punto máximo de incandescencia cuyo resultado es una desmaterialización perceptiva que los reduce, prácticamente, a entidades sonoras. Los personajes no sólo pierden su carácter corpóreo sino que se transforman en excusa para poner en escena los propios modos de percepción auditiva y espacial, obligando al público a adaptar constantemente su mirada y a mantener la escucha atenta a cuanto pueda suceder. Cuando los cuerpos vuelven a corporeizarse por un instante y la mente del espectador descubre que la anomalía experimentada no tiene que ver con ningún fallo en su sistema ocular sino con una estimulación concreta que está obligando a su retina y a su oído a permanecer siempre en activo, éste a su vez advierte que el problema se ha desplazado del cuerpo de los intérpretes a su propio cuerpo: cuanto menos presencia de los actores en escena y cuanto menos nitidez en los cuerpos presentes, más exigencia de participación para el espectador.

James Turrell trabaja directamente sobre las condiciones de la visión porque comprende que la percepción –fenomenológicamente hablando– se recrea en los bordes y pasajes. Por eso el artista conduce al público hasta un terreno en que la pérdida de la agudeza visual tiene como consecuencia un bloqueo en la capacidad habitual para mantener enfocados los objetos. Para ello introduce al espectador dentro de un universo con una sensibilidad extrema para la captación de la luz, pero a su vez imperfecta para la obtención de parámetros espaciales. El procedimiento

técnico que permite este deslizamiento es extremadamente riguroso y se sustenta en la experiencia de una serie de instalaciones previas del propio Turrell denominadas *Divisiones de espacio*. Estas instalaciones estaban construidas a la manera de un *teatrino* y su intención era crear una sensación de superficie o cerramiento visual conservando una abertura real –es decir, como su nombre lo indica, “dividir el espacio con la luz” hasta crear una pantalla separadora sin mediar ningún plano corpóreo–.

Percibido desde el exterior, el espacio escénico se ve relleno de una atmósfera de bruma, una especie de vapor seco que difumina el contorno de los cuerpos hasta volatilizarlos. La imagen obtenida es la de unas figuras extraviadas a partir de unos cuerpos diluidos en la intensidad de la luz; unos cuerpos que dejan en suspenso el estatus de su materia y su anclaje en el suelo para flotar masivamente en la corporeidad monocroma, que lejos de establecerse como un espacio coloreado se transforma en un auténtico *lieu de la couleur* (Didi-Huberman). Dentro de este contexto, el ojo no es más que la *interfaz* entre el espacio visible y el lugar visual que la obra propone para cada espectador, ya que la supresión de referencias euclidianas hace que éste se vea obligado a indagar en sus propios deseos poniendo en marcha su memoria visual. La luz comienza a actuar entonces como herramienta mnemotécnica, un mecanismo heurístico que guía el descubrimiento y la invención, a la vez que ejerce una gran fascinación desde el punto de vista emocional: *Memoria rerum –memoria de las cosas–* que no es un simple recuerdo sino un juego del pensamiento sobre las escenas de memoria, un “sentir por los ojos” que permite penetrar el espacio a través de la solidez de la luz y vislumbrar el propio destino siempre escuchando a ciegas, deambulando por un dominio equívoco cuya superficie no propone al ojo más que una capa de extravío.

Durante una gran parte de la obra, se reconoce un deseo expreso de Turrell de deconstruir los espacios triviales –aquellos espacios en los que hay siempre alguna cosa visible, reconocible o nombrable– con la intención de extraer la pura y simple potencia visual de la espacialidad. Se trata en cierto modo de apartar al espectador de todo lo que podría describirse espontáneamente como un cuerpo-objeto y de todo lo que podría situarse naturalmente dentro de los parámetros de la corporeidad y la visibilidad cotidianas para someter la mirada a un campo de percepción vacío de cuerpos y de planos en un sentido literal, un campo donde la

luz es tan densa y homogénea, intensa y sin fuente, que se transforma en la sustancia misma –compacta y táctil– del lugar absoluto. A través de esta estrategia visual, el espacio que tradicionalmente contenía la escena, así como los cuerpos que habitualmente se encontraban contenidos en él, se disuelven conjuntamente dando paso a una puesta en escena de la *ausencia* a través de la creación del lugar, un lugar capaz de sugerir a la mirada el sitio por donde los cuerpos desaparecidos han transitado o están a punto de hacerlo, donde el vacío se convierte en la marca de una presencia pasada o inminente: un lugar portador d'*évidence* –o d'*évidance*, como se prefiera–, ya que la *evidencia de lo ausente* aparece siempre en el elemento de disparidad.

Se crea de este modo una visibilidad fantasmada correspondiente a una espacialidad inédita que ya no aparece como un *extensum* –en el sentido de una extensión única, localizable y mensurable– sino como un puro *spatium* –una profundidad implicada, indecisa pero intensiva–. Ese hundimiento del *extensum* acaba por revelar una figurabilidad nueva, en cierto aspecto onírica –comparable a la *figurabilidad del sueño* de la que hablaba Freud– capaz de transformar el tiempo, el espacio y la lógica en puras simultaneidades visuales. En definitiva, se crea un lugar de expectación y de memoria, de preparación a un nuevo advenimiento de los cuerpos, un verdadero *locus* en el sentido del lugar como *dynamis* –una cosa que tiene una cierta potencia–, tal como lo entendía Alberto el Grande en el siglo XIII en sus comentarios sobre la *Física* de Aristóteles: Criticando vehementemente a aquellos que sostenían que el lugar no aportaba nada a las figuras o que les era “extrínseco”, Alberto Magno señalaba que las formas no se contentaban con habitar un lugar sino que eran producidas por él: “Le lieu (...) possède lui même une *virtus factiva et operativa*; il participe, il ‘travaille’ à produire de l’être (*locus igitur ad esse operatur*)” / “El lugar (...) posee en sí mismo una *virtus* fáctica y operativa; (el lugar) participa, ‘trabaja’ en la producción del ser”.<sup>135</sup> Contrariamente a Aristóteles, el teólogo se centra en la idea de una virtud causal del *lugar* que, alejado de su sentido usual y topográfico, se establece como un “poder de morfogénesis”, una “virtud” capaz de *fabricar*, de ser eficaz a las formas y a los cuerpos, una categoría a partir de la cual las figuras se forman y se liberan. El *lugar* es un estado potencial de lo divino que trabaja en la destrucción y en la constitución misma del ser puesto que es en el *lugar* donde se manifiesta la potencia de la materia.

---

<sup>135</sup> ALBERTO EL GRANDE. *De natura loci*, I, 1, p. 2.

En resumen, el *lugar* no se plantea como un simple contenedor de objetos y cuerpos sino como un principio de *generatio*, de *mutatio* y de *transmutatio*, un “principio activo de engendramiento” –*locus est generationis principium activum*–. En este sentido Alberto el Grande se vuelve hacia Platón que, en el *Timeo*, ya desarrollaba la idea de un espacio que debería volver pensable la paradoja que deja entrever al *ser* como un puro *devenir*. Inversamente a Aristóteles, Platón considera que el lugar no se puede pensar dentro del orden lógico ni dentro del orden sensible, sino tan sólo dentro de la constante paradoja de una sub-lógica de sensaciones desprovistas de objetos de la realidad. Esta definición de lugar hará peligrar en Platón el modelo dualista del mundo inteligible por un lado y el mundo sensible –la copia– por otro, obligándolo a pensar en un tercer género, “difícil” y “oscuro” –dos categorías incoativas de la germinación de las figuras según el modelo indicial de la huella–. Según el *Timeo*: “El lugar es el *receptáculo* maternal de las figuras, aquel que recibe la huella de las formas, y por lo tanto no tiene en sí mismo ninguna forma o figura”.<sup>136</sup>

Platón sostiene que en el origen existía un lugar disponible y perceptivo en cuyo seno no se diferenciaba el *logos* con sus oposiciones entre significativo y significado, sus distinciones entre escucha y vista, entre espacio y tiempo. Este lugar era llamado *xhora* –o *chôra*– y estaba pensado como una especie de *antecámara* del ser racional. Kristeva califica de “semiótica” –a diferencia de “simbólica”– esta dimensión de la *chôra* dentro de todo el proceso significativo y añade que podemos ver en todo aquello que caracteriza al teatro contemporáneo, así como en las tentativas radicales del lenguaje poético, una búsqueda tendiente a la *restitución de la chôra*, es decir, de un espacio y un discurso sin jerarquías ni causalidad: “El *lugar* –*chôra*– no es perceptible más que gracias a una especie de razonamiento híbrido que no acompaña a la sensación de realidad. Es aquello que percibimos como en un sueño cuando afirmamos que todo *ser* está forzosamente en alguna parte, que ocupa un cierto espacio. Pero todas estas observaciones, durante esta especie de estado de sueño, somos incapaces de distinguir las netamente y de decir si son reales o no”.<sup>137</sup> Este espacio que encarna la paradoja de presentar lo ilimitado dentro del marco de una arquitectura tan imprecisa como rigurosa se aproxima a su vez a la idea de *templum*, en el sentido de *un espacio*

---

<sup>136</sup> PLATÓN. *Timeo*. Citado por FEDIDA, P. en “La hipocondría del sueño”, *Nouvelle Revue du psychanalyse*, nº 5, 1972, pp. 225-238.

<sup>137</sup> PLATÓN. *Timeo*, 52 b-c, p. 171.

*circunscrito en el aire* por el augurio de delimitar el campo de su observación, ese campo de lo visible donde lo visual es un síntoma, pura inminencia e ilimitación.

James Turrell es un hacedor de *chôras* y un constructor de templos porque inventa lugares para el *aura*, para el juego entre lo abierto y lo cerrado, lo lejano y lo próximo, el distanciamiento y la pérdida háptica del espectador. En *To be sung*, crear la paradoja del *templum* es concebir una paradoja que no existe más que en el juego físico de una luz concedida a las tensiones físicas de la mirada, y para ello basta el simple hecho de que el lugar desierto se nos aparezca macizamente como tal. Ese lugar desierto constituye el lugar imaginario más apropiado para creer que la ausencia puede manifestarse como si fuese una persona, con un nombre propio impronunciable o pronunciado sin fin, pero constituye también un espacio simbólico capaz de otorgar “litúrgicamente” la materia visual de una presencia real del lugar encarnado, una presencia mística que fomenta el dispositivo de figurabilidad –en el sentido de la *Darstellbarkeit* freudiana–. Basta con devolver al color su peso y su voracidad atmosférica, su valor de sustancia, de sujeto –y no ya de atributo o accidente, sino su valor de simple alianza con la ausencia– para dar a la ausencia la potencia del lugar y dar a ese lugar una potencia elemental de figura: como si se tratara de una pantalla de sueños bajo la especie de un lienzo monocromo que nos hace frente pero que, igualmente, aparece como un abismo y un principio de vértigo.

Reinventar ese espacio híbrido y ajeno a la sensación de realidad corriente, en particular a la sensación de que el espacio no existiría más que a través de los objetos o las funciones que lo pueblan y nombran, vaciarlo hasta transformarlo en un lugar de pliegues e inmanencia concerniente tan solo a la mirada y a la escucha, es gestionar un *looking into*, como lo llama Turrell, opuesto a toda mirada en busca de objetos –*looking at*–. En *To be sung* el espacio se vacía volviéndose un *lugar blanco* en el sentido de la palabra *blank*, que no se refiere ni al simple color ni a la simple supresión de los colores sino a la espacialidad en general, al despoblamiento, a las lagunas definitivas y a las virtualidades puras. Se trata de arrancar a la imagen del cuerpo su última semejanza, de construir la *sepultura sensorial de la ausencia* y deshacerse temporalmente de la huella –todavía sumisa al cuerpo representable– para descubrir ese *contacto* que nos devuelve la presencia del cuerpo sin necesidad de representarlo. Más allá de los orificios

corporales, más allá de la boca y del oído que evocan la palabra, el cuerpo se revela como una pura emanación hecha de olor, aliento y voz insuflada.

En palabras de Didi-Huberman, la voz “est morceau du corps qui s’écoule; elle est du corps en evanescence. (...) Toujours très près de l’essentiel: cri du nouveau-né, murmure de l’amoureux, hurlement de celui qui souffre sous la torture, gémissement dans l’extase, soupir du mourant. C’est que la voix s’installe là où le sens est en train de naître, dans l’évidence d’une aube, l’imminence d’une fin, l’urgence d’une passion. Mobile, volubile, et invisible quand même. Voici ce qui importe. Ce que l’on perçoit et sent quand une voix nous atteint n’est pas une voix ‘libérée’ du corps qui la profère, c’est le *corps meme fait voix*” / “(la voz) es un trozo de cuerpo que se escurre; es cuerpo en evanescencia. (...) Siempre muy cerca de lo esencial: grito del recién nacido, murmullo del enamorado, aullido del que sufre en la tortura, gemido en el éxtasis, suspiro del moribundo. La voz se instala allí donde el sentido está a punto de nacer, en la evidencia de un advenimiento, la inminencia de un fin, la urgencia de una pasión. Móvil, voluble, e invisible al mismo tiempo. He aquí lo que importa. Lo que se percibe y se siente cuando una voz nos alcanza no es una voz ‘liberada’ del cuerpo que la profiere, es el *cuerpo mismo hecho voz*”.<sup>138</sup>

La voz prolonga el cuerpo y lo despliega en el espacio como un *perpetuum mobile* porque, al igual que la sombra, se comporta como un compañero imperativo del cuerpo, una parte fundamental que lo acompaña hasta que logra emanciparse de él. Por eso el tratamiento de la voz es esencial en la creación de un cuerpo fantasmado. En su vertiente significativa –aquella que Victor Iunger denomina “el costado retórico de la letra”– y por oposición a la palabra –“el costado algebraico”– la voz actualiza la presencia del marco fantasmático, ese aspecto animado del sonido que ya reconocía Aristóteles en *De anima* a propósito de la fonación.<sup>139</sup> La voz posee ese atributo *noemático* deleuziano capaz de separarla de los conceptos lógicos y las vivencias psicológicas, esa propiedad topológica propia del fantasma

---

<sup>138</sup> BADIR, S. y PARRET, H. *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*. Limoges: PULIM, 2001, pp. 7-8.

<sup>139</sup> En *De anima*, Aristóteles afirmaba que no cualquier sonido emitido por un animal es voz, sino que es necesario que ese sonido esté animado y tenga *fantasmas*.

que le permite desplegar lo interior y lo exterior en un solo plano, una superficie única e ideal sobre la que se actualiza como efecto.<sup>140</sup>

La voz es una metonimia del cuerpo que, a través de los fantasmas que vehicula, aparece además como una regresión, una vuelta a los orígenes de la corporalidad. En este sentido, la voz no es más que un reenvío “de fantasma en fantasma” hasta esas trazas míticas por excelencia que son las pulsiones y que sólo el imperialismo de la mirada ha podido ocultar al proyectarla sobre la superficie neutra, homogénea y aparentemente silenciosa del mundo visible. A través de la *transvocalización* producida por la dinámica pulsional, podría afirmarse que la voz en sí misma es capaz de reflejar y revelar la expresividad del cuerpo completo. La palabra se inscribe en el cuerpo tanto como el cuerpo formula la palabra, ya que *verbo* y *cuerpo* son totalmente indisociables. De esta manera la voz se convierte en el nexo expresivo de la frontera entre cuerpo y lenguaje o, citando a Barthes, en un “lugar de “*éclatement sauvage du corps et du langage et de sa récupération par celui-ci*” / “estallido salvaje del cuerpo y del lenguaje y de su recuperación a través de éste”.<sup>141</sup>

Asimismo la voz es quien proyecta el cuerpo sobre el plano trascendental, colmándolo de acontecimientos ideales e impercederos. Por eso, como en las sombras de Hiroshima, cuando el cuerpo físico desaparece, la huella –en este caso el sonido vocalizado– puede continuar. La voz es un vestigio que se autonomiza del cuerpo físico, una pura aparición espectral que trasciende a la muerte. Por eso la voz que sigue cantando cuando el soporte corporal se desvanece indica que la realidad se ha “transfuncionalizado” mediante el fantasma hasta el punto de ser percibida como pura ficción: cuando ese objeto parcial autónomo empieza a hablar, lo que oímos es el canto vaciado de un monstruoso e impersonal sujeto maquínico que no incluye todavía la subjetivación; oímos lo que sería la antecámara de la palabra, un fluido de aire que sale del interior del cuerpo y que no parece del todo humano al estar mezclado con miasmas y otras esencias animalescas que, aunque a menudo aparecen asociadas a las frecuencias graves, pueden ser extremadamente líricas.

---

<sup>140</sup> DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

<sup>141</sup> BARTHES, R. *La aventura semiótica*. Barcelona: Paidós, 1985, p. 252.



En el teatro contemporáneo la voz cobra una importancia fundamental provocando un desplazamiento que aparece a priori como puramente estético pero que no consiste simplemente en una nueva retórica de acción. No es casual que el título de la ópera de Dusapin evoque el canto. *To be sung –Para ser cantado–* cobra un significado mucho más profundo cuando se aprecia que la voz proferida y la voz cantada no implican respecto del cuerpo un mismo tipo de relación: si el horizonte de la voz proferida es el de la división entre cuerpo y lenguaje (Rosolato), el de la voz cantada se refiere principalmente a un cuerpo utópico por encima del lenguaje, a un cuerpo *uno* que pone imaginariamente en juego el cuerpo maternal (Poizat).

Que la voz pronunciada sea cuestionada por el teatro no es algo nuevo; ésta se anuncia en la escena desde finales de los años 60 cuando el teatro experimental, influenciado por la poesía sonora y el teatro musical contemporáneo, comienza a explorar el sonido, el grito, el timbre y el ruido de la voz. Al mismo tiempo la palabra queda reducida a un simple elemento constitutivo del espectáculo dentro de un contexto que privilegia el aspecto visual. Estas exploraciones no sólo contribuyen a cambiar la jerarquía de los significantes teatrales, sino que también ayudan a crear un “cuerpo de la voz” en detrimento del texto y del cuerpo material. Se conforma, por tanto, un cuerpo *prelingüístico*, un cuerpo carnal que se construye a partir de un *imaginario de la voz* y un *cuerpo de la voz soufflée*, o *volée*, construido a partir de las entonaciones, tonos significantes y ritmos lingüísticos que lo designan como una manifestación fantasmática del lenguaje.

A través de las experiencias radiofónicas de Artaud, las expresiones de la voz en escena acaban de oponerse a los antiguos modos de encarnación del teatro representativo, proponiendo una concepción del cuerpo relacionada directamente con las heterotopías y las utopías del sujeto: el *cuerpo-otro* de Artaud es la *utopía*, mientras que la voz se vuelve su *heterotopía*, el *no lugar* de Foucault.<sup>142</sup> Para

---

<sup>142</sup> El 7 de diciembre de 1966, Foucault imparte una conferencia radiofónica en *France-Culture* en el marco de una serie de emisiones dedicadas a la relación entre utopía y literatura. Posteriormente, esta emisión se convierte en el germen de *Des espaces autres*, una conferencia dada por Foucault el 14 de marzo de 1967 en una de las sesiones del *Cercle d'études architecturales*, en la que diferencia las utopías, los espacios personales y cotidianos, de los espacios heterotópicos o *contraespacios*: “vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y el recogimiento. Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos,

Artaud, la voz es una expresión del cuerpo interno, el *intra-cuerpo* que se corresponde con el cuerpo sub-carnal, esa zona disimulada por la carne, invisible y fascinante a la vez. La voz es expulsada del cuerpo orgánico al igual que se expulsan los fluidos con los que trabajan Jan Fabre o Louise Bourgeois. Su expresión podría entenderse entonces como una especie de “canto plástico” que expresa la experiencia corporal, ya que el cuerpo interno es indisociable de la experiencia artística. Desde este punto de vista, el canto plástico con el que Dusapin y Turrell intentan explicar el cuerpo interno podría entenderse como una especie de desecho vocal cercano al grito orgánico de Artaud, que vomitaba el texto como si se tratara de un despojo. En la encrucijada entre grito y canto, el “canto plástico” se sitúa fuera del lenguaje verbal, ya que abandona las palabras y la articulación del lenguaje. En este caso el trabajo vocal revaloriza la plasticidad de la voz como una materia sonora maleable –y manipulable– pero, al contrario del canto lírico tradicional, presenta un carácter improvisado, pulsional y salvaje.

En *To be sung* el “canto plástico” es capaz de revelar la otredad, un *corps autre* o cuerpo *u-tópico* principalmente poético, a la vez presente y ausente, mimetizado con la *chôra*, con ese lugar matricial y regenerador por excelencia creado por la luz: “Le chant propose donc une *u-topie* de corps: il fait surgir dans l’espace de la scène la mémoire sonore du premier corps in-divisé, corps sonore faisant *un* avec le corps sonore de la mère, sorte de miroir sonore préfigurant le miroir visuel, formateur du Je. Le premier corps est un *corps vocal* en ceci qu’il est formé en dyade avec celui de la voix de la mère. Projecté avec sa jouissance dans le chant singulier, ce corps premier est également repris comme tel dans l’*unisono* du chœur. Le *topos* de ce corps est l’espace sonore projeté par le chant. Ainsi, le chant témoigne des premières jouissances en évoquant le désir d’un corps *un*, singulier et collectif. Mais il témoigne aussi de la terreur de l’origine qui le rive à une voix ensorcelante, aspirant le sujet (...)” / “El canto propone una *u-topía* del cuerpo: hace surgir en el espacio de la escena la memoria sonora del primer cuerpo in-diviso, cuerpo sonoro que se hace *uno* con el cuerpo sonoro de la madre, especie de espejo sonoro que prefigura el espejo visual, formador del Yo. El primer cuerpo es un *cuerpo vocal* en tanto que está formado en dualidad con el de la voz

---

compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son en cierto modo, *contraespacios*. Estos *contraespacios*, concepto sugerente de por sí, son aquellos espacios que construimos con la imaginación sobre la realidad física de un espacio real, dimensionable, adquirible con los sentidos”, sostiene el autor. *Des espaces autres*, se publica en el número 5 de *Architecture, Mouvement, Continuité* en 1984 y en *Dits et écrit* en 1994.

de la madre. Proyectado con su goce dentro del canto singular, este cuerpo primero es también recuperado como tal en el *unísono* del coro. El topos de este cuerpo es el espacio sonoro proyectado por el canto. Así, el canto manifiesta los primeros goces avocando el deseo de un cuerpo *uno*, singular y colectivo. Pero también el goce del terror del origen que lo mantiene unido a una voz embelesadora, aspirando el sujeto (...).<sup>143</sup>



*To be sung* de James Turrell y Pascal Dusapin.



James Turrell - *Wide Out* - MAK - Wien -, 1998.

---

<sup>143</sup> BADIR, S. y PARRET, H. *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*. Limoges: PULIM, 2001, p.182.

En *To be sung* el cuerpo es repensado como el frágil suspenso de una desaparición, una impronta de extrema fragilidad que sobrevive apenas respirando entre los vivos. Alguien ha desaparecido, pero se palpa su presencia infinitamente propagada a través del espacio atmosférico, lugar paradójico donde se experimenta al mismo tiempo el contacto y la distancia. Cuando esta atmósfera *toma cuerpo*, la profundidad de ofusca y el aire de vicia. Y en esta densificación, junto al poder del lugar –que se vuelve el soporte atmosférico del cuerpo– se impone el poder de la extrañeza como intensidad sensorial. Merleau-Ponty sostiene que la experiencia sensorial no podría satisfacerse en la vida ordinaria ya que se encuentra disimulada bajo sus propias adquisiciones, es decir bajo el amparo y el confort de sus propias costumbres. Pero cuando el mundo de los objetos nítidos y articulados se invalida, cuando el aire se llena de impurezas y la respiración se dificulta, comenzamos a enfrentarnos a la ausencia como a una cuestión vital.

En *To be sung* la propia atmósfera es el vehículo de la voz, el medio físico a través del cual ésta se propaga. Didi-Huberman observa que “cuando inspiramos, es el aire ambiente, material por excelencia de la exterioridad, quien penetra nuestro cuerpo hasta el fondo de nuestros pulmones, bien abajo, casi hasta nuestras entrañas. Cuando expiramos, es la materia misma de nuestra interioridad que parece, inversamente, expandirse por el espacio en torno. Este intercambio tan común –tan necesario para sobrevivir– está cargado de una gran plasticidad física”.<sup>144</sup> A través de esta *plástica*, de esta dinámica de la respiración, se produce un intercambio entre lo visceral y lo atmosférico, lo singular y lo universal, lo íntimo y lo periférico, la vida de la profundidad interior y aquella del entorno. Citando el gran trabajo de Pierre Fédida sobre el tema de la *ausencia*, Didi-Huberman sostiene que el aire ambiente no sólo es el vehículo de la palabra, sino también el medio por excelencia de lo figurable, el movimiento mismo, atmosférico y fluido, de lo inconsciente.<sup>145</sup> Con Fédida, toda la metapsicología de la palabra y de la imagen, del síntoma y del sueño, se encuentra reorientada. Ni la economía *simbólica* –como la llama Freud– ni la *significante* –como la llama Lacan– reparan en la respiración como elemento fundamental de la imagen sintomática, no representativa. Pero Fédida entiende que es necesario volver a un *régimen de aparición* en el que el

---

<sup>144</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Gestes d'air et de pierre*. París: Éditions du Minuit, 2005, p. 27.

<sup>145</sup> Idem, p. 21.

contenido de la imagen revele un contenido puramente *tímico*.<sup>146</sup> Desde este punto de vista, es esencial llegar a comprender la imagen desde su *desimaginación*, es decir, desde su capacidad para deshacerse en su configuración de toda alusión semiológica imitativa. En cuanto a la imagen del cuerpo, ésta protagonizaría la ruina de la representación en el momento en que reaparece como un ser fantasmado que transforma el curso de la narración problematizando lo representable.

La potencia de la imagen corporal ya no se encuentra en la expresión mimética del cuerpo físico ni en la infinita representación de la representación, sino en el obstáculo que el lugar –como atmósfera vital– nos interpone, obligándonos a enfrentarnos al cuerpo como a un gran interrogante por resolver. Ese obstáculo puramente atmosférico es el que instaura el juego de lo visible y lo invisible, de la ausencia y la aparición. Se trata de un escollo que reenvía la mirada a la sala, no con la fuerza de un espejo pero sí con la potencia suficiente como para hacernos tomar conciencia de aquello que a continuación vamos a ver. Entonces comprendemos que las condiciones de la visión también están creadas por nuestra propia voluntad de mirar, de penetrar más allá de las veladuras y adaptarnos a los estímulos propuestos: lo importante ya no es ni el personaje ni el cuerpo como objeto sino el propio juego de exposición, un juego dialéctico que impone la retórica de una figura que tiene algo que ocultar y, al mismo tiempo, algo que evidenciar. Pero también la retórica de un arqueólogo que realiza lentamente su descubrimiento más relevante, ya que el juego del ocultamiento y de la aparición remarca sutilmente en el espectador la acción de observar:

*"Cuerpo hay ahí donde el desciframiento de  
una serie de síntomas revela, de pronto, la*

---

<sup>146</sup> El *thymos* es la noción gracias a la cual los antiguos griegos han podido tratar ciertas oposiciones como el cuerpo y el espíritu o lo fisiológico y lo psicológico. El verbo *thymiaō* designa la acción de exhalar el humo –un *acto de aire*–: su figura cultural y cultural se reconoce en la quema de perfumes o en el humo de las ofrendas sacrificiales mientras que su figura natural es la manera en que la sangre esparcida del animal muerto o del enemigo herido en combate, continúa fluyendo por un momento antes de evaporarse en el suelo. El *thymos* designa la *psiquis* –*psyché*– en sí misma, no como un lugar separado del cuerpo o como una parte de éste sino como su *materia* vital en movimiento. La *psiquis* como materia orgánica es la *respiración*, como principio de vida, principio de los afectos y del deseo, principio mismo de la inteligencia y de la voluntad. Y si el *thymos* se relaciona también el corazón es porque, para los antiguos griegos, la respiración se producía con este órgano (ver Aristóteles, De la vida y de la muerte, II, 480b). Esto explica por qué *respiración* y *pulsación* son inseparables dentro del concepto de *respiración*, entendiéndose como unión dialéctica y operación de intercambio entre la materia *sangre* y la materia *espíritu*.

*conexión profunda que secretamente ha guiado  
toda una vida. Cuerpo hay ahí donde un  
deseo, que se oculta para que se lo descubra,  
tiembla al ser descubierto, tiembla al no ser descubierto.  
Cuerpo hay ahí donde hay percepción [...]".<sup>147</sup>*

El cuerpo ya no existe por sí mismo sino gracias a la mirada del espectador que lo intuye, lo presiente y lo busca. Es lo que sucede a menudo en las obras de Romeo Castellucci, cuando el director italiano apuesta por la dificultad con el objetivo de exigir una atención extrema en el espectador. Aunque no podemos hablar literalmente de un *Verfremdungseffekt*, Castellucci acostumbra a generar un distanciamiento que provoca a su vez un enriquecimiento del acto perceptivo y de su efecto. Esa distancia inducida ya se advertía en la *Orestea*, donde la imagen se difuminaba a causa de un velo de gasa que separaba a los espectadores de la escena, y continúa vigente en obras posteriores como los diferentes episodios de la *Tragedia Endogonidia*, un verdadero catálogo de recursos en torno a la aparición y la ocultación. En la *Tragedia Endogonidia*, las figuras carecen de personalidad o de carácter, aparecen en bloques compactos y fantasmagóricos, diseñan configuraciones, desaparecen y reaparecen como síntomas multiplicando su dimensión corporal. En otras palabras, permanecen en suspenso o como retraídas esperando su actualización.

En el episodio *BN.#05 Bergen* de la *Tragedia*, una cabeza de carnero dispuesta detrás de un telón de plástico semi-transparente se balancea embistiendo el velo con precisa regularidad. Mirando al carnero se vislumbra una forma imprecisa –borrosa, desenfocada– avanzando hacia el personaje que se encuentra en escena. Por un instante se define una cabeza monstruosa, pero de inmediato la forma se vuelve a ocultar; algo así como lo que pasa con las nubes, cuando uno de pequeño juega a identificarlas con una forma conocida pero que no se puede mantener. En el caso del carnero, es la propia imprecisión la que construye la forma. En el momento de chocar contra el telón la cabeza se dibuja, pero como

---

<sup>147</sup> ROBLES, J. Francisco. "An-atomía / Desaparición del cuerpo en Excesos, de Mauricio Wacquez". En Revista *Signos*, v.37 n°56. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2004, pp. 105-121.

consecuencia del choque, en ese mismo instante, desaparece otra vez. El movimiento tiene un ritmo que se repite naturalmente como una respiración, un ritmo de descubrimiento y retirada, de entrada y salida constante: “Absorbido por ese ritmo, el espectador respira con él, inspira la esperanza del descubrimiento, expira la ocultación”.<sup>148</sup>



*Tragedia endogonidia, BN.#05 Bergen.*

En el episodio de Bergen, la percepción es vivida por el espectador como una actividad física, el reflejo inconsciente que mantiene al organismo con vida. Como consecuencia, el problema de tipo intelectual que se plantea pasa a convertirse en un problema afectivo: la intensidad con la cual el deseo de sentido es comprometido hace que, incluso cuando ese deseo sea sofocado, se vuelva “una especie de euforia, un hormigueo de sangre oxigenada, un flujo embriagador dentro del organismo. Castellucci advierte que lo que resta, lo que sobrevive a este tipo de experiencia, es el pánico de la transmisión del mensaje y la adrenalina que desencadena: “No cabe ninguna duda de que es ese el mensaje más vital, el mensajero lo sabe, el destinatario lo sabe, pero ninguno de nosotros puede hacer más que aquello que libera de esta tensión puramente física, este momento límite

---

<sup>148</sup> CASTELLUCCI, R. *To Carthege then I came*. Catálogo de la exposición de artes plásticas del artista presentada en Avignon. París: Actes Sud, 2002.

de la explosión prolongado, en el que tendemos el uno hacia el otro en la expectativa de una comunicación capital”.<sup>149</sup>

El recurso de las veladuras continúa utilizándose durante todo el ciclo de la *Tragedia*, pero a medida que avanzan los episodios se observa una evolución lógica que conlleva un giro conceptual dentro de la propia dinámica de aparición. El velo físico –como membrana o telón– pasa a segundo plano y sólo permanece como excusa para crear una densidad de carácter atmosférico que envuelve toda la escena fundiendo la figura con el fondo, el cuerpo con el aire ambiental. Una prueba de ello es el episodio *L.#09 London*, en el que aparecen una serie de escenas inquietantes que se alejan definitivamente del naturalismo para adentrarse en el misterio de una ceremonia que postula un deseo hermenéutico. El inicio del episodio aparece enterrado en la niebla, en ese humo difuso que habitualmente asociamos a Londres, así como a aquella luz láctea y suspendida de los cuadros de Turner, no casualmente inglés. Una materia impalpable, un polvillo que añade al aire la sensación de una vibración particular, de todo y nada al mismo tiempo, sensación de desaparición, de agotamiento, de sueño invasivo, engulle el escenario. Una mujer con un vestido de época victoriana, largos cabellos rubios y el rostro completamente pintado de negro aparece apoyada sobre un muro de brocado del mismo tono del vestido en un incierto estado de contemplación. Su silueta se mimetiza con el muro creando un juego óptico que, por momentos, hace dudar de su corporeidad. De hecho la imagen obtenida es completamente plana, pictórica, pero de una calidad matérica exquisita, como si el cuerpo hubiese sido absorbido por la textura granítica del lienzo y la figura se hubiese convertido en un fantasma deambulando por una estancia indefinida cargada de sofocación. Esta mujer, que encarna un personaje llamado Yourself Before, acaba asesinando con un simple gesto a Yourself After, una niña idénticamente vestida. Luego Yourself Before se despoja de sus ropas y, cogiendo una máscara, se lamenta ritualmente de su pérdida con el cuerpo sacudido por contorsiones como si intentara dar a luz otra vez.

La escena de la mujer de Londres nos ofrece una imagen de cuerpo que, una vez más dentro del universo de Castellucci, nos remite a aquello que Didi-Huberman describe como “la exuberancia ininteligible de un acontecimiento visual”. Entonces los espectadores descubren fascinados una *aparición*, un movimiento a

---

<sup>149</sup> Idem.



través del cual lo que estaba sumergido resurge por un instante, renace, antes de sumergirse otra vez. Es la *materia informis* que aflora de la forma, es la *presentación* que aflora de lo representado, porque no nos fascina, no aparece, sino tan sólo aquello que estaba previamente camuflado, escondido: las cosas ya sorprendentes de aspecto, las cosas apaciblemente semejantes, nunca aparecen. Las apariciones maravillan, asombran, cuestionan y hacen reflexionar porque insisten en irrumpir cuando nada las anuncia y esa intervención cambia la realidad en curso generando una existencia visual paralela, múltiple y fugaz.

Didi-Huberman se ha dedicado a estudiar en profundidad este fenómeno, la expectación y las derivaciones suscitadas por aquello que constituye la aparición de lo diverso, de lo extraño, de lo impensado, de lo que no puede identificarse fácilmente a partir de una forma conocida. Para este autor, la *lógica de la irrupción* caracteriza el anacronismo de la imagen que, distanciada del figurativismo y reinstaurada como síntoma, como visualidad, socava los fundamentos de la mimesis.

Debido a su propia naturaleza, las apariciones se arriesgan a no ser exactamente cuerpos u objetos; por eso Didi-Huberman las identifica con los *phasmes* –de la palabra griega *phasma*, que significa *forma, aparición, visión, fantasma*, y en consecuencia, *presagio*–. El *phasme* es un insecto capaz de mimetizarse con su entorno, incluso con su propio interior; toma su fuerza de la paradoja, creando una especie de perfección imitativa que finalmente acaba por romper la jerarquía exigible en toda imitación: es a la vez modelo y copia, una copia que devora a su modelo y un modelo que no existe más que a través de la copia.

Emblemática de una problemática que concierne tanto a la semejanza como a la desemejanza, a la figuración como a la desfiguración, a la forma como a lo informe, la misteriosa mujer de Londres se podría identificar con esos animales míticos, aunque más no sea por su capacidad para dar nombre a esa clase de cosas indefinidas y de configuración fuertemente fantasmática: “Como si estos animales sin cola ni cabeza pudieran dar su nombre a un género *accidental* de conocimiento y de escritura que se encontraría tal vez situado entre el movimiento cristizador del *documento* -como un síntoma del objeto, emitido desde lo real- y aquel, más errático y centrífugo, del *disparate* -como un síntoma de la mirada, emitido desde el imaginario-”.<sup>150</sup> El *phasma* desemeja porque, una vez reconocido,

---

<sup>150</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Phasmes*. París: Éditions du Minuit, 1998, p.11.

se vuelve a transformar y a ocultar. Entonces ya no se trata de intentar focalizar el cuerpo para intentar inmortalizar de él una imagen coherente aunque fugaz, sino de preguntarse cómo ese cuerpo ha sido capaz de transformar su propio status antropológico, su funcionalidad, su valor, su relación con la mirada del espectador.

Aparecen así reformuladas las “ineluctables modalidades de lo visible” de las que habla James Joyce, a partir de las cuales las viejas teorías de la percepción se disuelven en la persuasión de un mundo que ya no está constituido según una necesidad ontológica inalterable sino en su relación con el sujeto y en el sujeto como cuerpo, centro de relaciones espacio-temporales. Joyce apela al concepto de “puerta” y a su naturaleza doblemente dialéctica, a la vez como obstáculo y agujero visual que interpone un umbral que obliga a la mirada a decidir entre el deseo de pasar y el duelo interminable de no poder alcanzar lo que hay detrás. En el episodio de Londres el espectador se encuentra como frente a una puerta abierta a través de cuyo marco no se puede pasar: “Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un delante-adentro: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté –puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne–”.<sup>151</sup> La atmósfera obliga al cuerpo a reestructurarse como una imagen-umbral, ejerciendo de brecha, de desgarramiento obrado, construido. El espacio, por su parte, no aparece más que en la dimensión de un encuentro en el que se hunden las distancias objetivas, en el que el *ahí* se ilimita, se separa del *aquí*, del detalle, de la proximidad visible; pero luego súbitamente se presenta, y con él el juego paradójico de una proximidad visual que adviene en una distancia no menos soberana, una distancia que “abre” y hace aparecer. De allí que el lugar de la imagen sólo pueda aprehenderse a través de ese doble sentido de la palabra *ahí*, es decir a través de las experiencias dialécticas ejemplares del aura, de la sombra o de la inquietante extrañeza.

Mimetizados con el lugar concreto o atmosférico –verdadero soporte de las improntas, creador de apariciones y hacedor de figuras fantasmadas– los cuerpos de la *Tragedia Endogonidia* son forzados a ocultarse para poder reaparecer. Esta dinámica se corresponde con el modelo de un cuerpo en metamorfosis permanente, un modelo regenerativo y autorreferencial que replantea completamente el concepto tradicional de tragedia. *Endogonidia -endógena* en castellano- hace referencia a algo que se origina o nace en el interior –“fuerza que viene del interior

---

<sup>151</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006, p. 56.

de la Tierra”–, o que se origina en virtud de causas internas. Más puntualmente, en microbiología, se refiere a aquellos seres vivos elementales que son aptos para reproducirse infinitamente sin necesidad de una pareja, una reproducción que reúne a toda la sexualidad en un tercer sexo y que se remite para ello al principio de división reiterada del individuo: es necesario unirse para luego separarse, para poder crear y permitir un nuevo devenir, aunque el precio a pagar por estos seres sea la continua división de su organismo y la separación sucesiva de ellos mismos. *Endogonidia* evoca la química de los elementos, el ciclo de la vida que destierra a la muerte en beneficio de una reproducción en sí y para sí.



*Tragedia endogonidia, L.#09 London.*

Pero si la *Tragedia Endogonidia* supone un punto de inflexión en cuanto al tema de la aparición como resurrección, la última trilogía de Castellucci, conformada por las obras *Le voile noir du Pasteur*, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* y *The four seasons restaurant* supone un momento fundamental en cuanto al tema de la desaparición, del borramiento, de la invisibilidad. En definitiva, un ciclo para cuestionarse sobre la fuerza y el peligro de la imagen, “cette image qui fascine et qui tourmente, qui éclaire et qui dissimule, image manipulée, composée et

recomposée” / “esta imagen que fascina y que atormenta, que aclara y que disimula, imagen manipulada, compuesta y recompuesta”.<sup>152</sup>

Después de la desfiguración del rostro del Cristo de Messina en la segunda obra de la trilogía, Castellucci retoma el tema del primer espectáculo –la desaparición violeta del rostro– para recrearlo de una manera excepcional. *Le voile noir du Pasteur* comienza de una manera apocalíptica, con un cataclismo, una especie de tifón acompañado por el ruido ensordecedor de un terremoto, un viento tempestuoso que arrolla todo lo que encuentra a su paso produciendo una inmensa nube de partículas en suspensión que cubre todo el escenario: “Je veux créer la sensation de la perte, du trou noir, de la vitre qu’on casse pour pénétrer dans un autre monde, du cyclone qui précède le surgissement de Dieu” / “Quería crear una sensación de la pérdida, del agujero negro, del vidrio que se rompe para penetrar en otro mundo, del ciclón que precede el surgimiento de Dios”, explica Castellucci con motivo del estreno de la obra en Bélgica.<sup>153</sup> De los escombros surge la inmensa habitación de una casa austera en la que un Pastor puritano se cubre el rostro con un velo. Luego de esta maravillosa secuencia, la figura del Pastor desaparece y el texto también. El espectador, por su parte, no puede más que adoptar una actitud introspectiva frente a las dos escenas siguientes. En la primera, dos hombres y una mujer cargan un vidrio: la mujer lo utiliza para alisar sus cabellos, que caen a puñados, mientras que uno de los hombres se desnuda y el otro acaba empalado con el cristal. En la segunda ya no hay seres humanos: aparecen tres cámaras filmando el escenario vacío e incluso la sala, que se proyecta vacía sobre una pantalla. Tanto el público como los protagonistas han desaparecido: para llegar a la verdad, decía Heidegger, es necesario un velo. Para revelar es preciso velar. Desde este punto de vista, cubrirse el rostro se convierte en un acto subversivo, igual que el de los bandidos que se sitúan fuera de la ley. Y si bien no queda claro si el ocultamiento del rostro del Pastor es un acto de expiación o sacrificio, de orgullo o humildad, el efecto que genera ese velo es indiscutible, un inmenso vacío en torno a la figura del Pastor, que es condenado hasta su muerte a una vida solitaria. Para Castellucci, “ce voile noir est aussi une image du trou noir, là où la gravitation est telle que tout y est aspiré et que même la lumière ne peut en échapper. Son visage, ‘ce contact avec l’autre’ disait le philosophe Levinas, est

---

<sup>152</sup> Dossier Festival de Avignon 2012: <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2012/the-four-seasons-restaurant>

<sup>153</sup> DUPLAT, G. “Le cyclone de Romeo Castellucci. 30 de marzo de 2011. En LaLibre.be : <http://www.lalibre.be/culture/scenes/le-cyclone-de-romeo-castellucci-51b8d042e4b0de6db9c09260>

devenu un trou qui provoque la terreur" / "ese velo negro es también la imagen del agujero negro, allí donde la gravitación es tal que todo es aspirado, incluso la luz. Su rostro, ese 'contacto con el otro' decía el filósofo Levinas, se ha vuelto un agujero que provoca el terror".<sup>154</sup>

En *The four seasons restaurant*, Castellucci readapta *Le voile noir du Pasteur* para fusionarlo con una anécdota relativa al emblemático restaurante neoyorkino, que a finales de los años 50 y con motivo de su inauguración, encarga al pintor Mark Rothko una serie de obras para su decoración. Sin embargo, a punto de acabar el encargo y después de observar la pretenciosa atmósfera del restaurante –dedicada a saciar el apetito y la frivolidad de las más grandes fortunas americanas–, Rothko decide abandonar el proyecto, devolver el dinero cobrado y retener las obras, que acaban en su mayoría en la Tate Gallery. A partir de este hecho histórico, Castellucci se interroga sobre el tormento del hombre frente a las imágenes, sobre su eventual utilización y, fundamentalmente, sobre el rechazo social que recibe el artista como consecuencia de su decisión. Insinuando la desaparición de las imágenes, el director explora la relación entre la representación y la negación de la apariencia que desde la tragedia griega y a través de los siglos ha servido para fundamentar las controvertidas relaciones del hombre occidental con la imagen. Al igual que el velo del Pastor, las veladuras de Rothko nos invitan a pensar lo invisible, convirtiéndose en un emblema que reafirma la necesidad de la mirada más allá de lo concreto, más allá de lo representado.

Recuperando el esquema binario de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, la obra se divide en dos partes bien diferenciadas. La primera parte habla sobre la pérdida del lenguaje y el complejo de Empédocles a través de diez mujeres que, con gran lentitud y gracia, se cortan simbólicamente la lengua. La segunda parte es un relato visual, sonoro y sombrío que ofrece una visión escatológica del fin del mundo. Como corolario de la obra, un rostro de mujer se desintegra en medio de una tormenta de plumas que retoma la estética del comienzo de *Le voile noir du Pasteur*, una imagen de una sensibilidad exquisita que combina la dulzura del rostro femenino con la fuerza del cataclismo.

Entonces nos vienen a la mente, una vez más, las perspicaces reflexiones de Didi-Huberman: "¿Será la imagen eso mismo que queda visualmente cuando la

---

<sup>154</sup> Idem.

imagen corre el riesgo de su fin, entra en el proceso de modificarse, de asesinarse o aún de alejarse hasta desaparecer en tanto objeto visible? ¿Y no basta para ello elaborar la falta, dar forma al resto, hacer del “resto asesinado” un auténtico resto construido? (...) entonces de toda imagen podría decirse, no sólo que está estructurada como un umbral sino además como una cripta abierta: que abre su fondo pero lo retira, que se retira pero nos atrae a él. Y que, en el ejercicio de la mirada, hace coincidir un duelo y un deseo. Es decir una fantasmática –como si dijéramos una heurística- del tiempo: un tiempo para mirar alejarse las cosas hasta perderlas de vista; un tiempo para sentirse perder el tiempo, hasta el momento de haber salido a la luz; un tiempo, en definitiva, para perderse uno mismo y todo eso, para que uno mismo termine por no ser más que una imagen, una imago, esa efigie genealógica y funeraria que los romanos colocaban en los muros de sus *atria*, en pequeños armarios alternativamente abiertos y cerrados, encima de la puerta”.<sup>155</sup>



Tormenta de plumas en *The four seasons restaurant* de Romeo Castellucci.

---

<sup>155</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006, p. 58.



De estas tormentas que deshacen los cuerpos al cuerpo que literalmente regresa en forma de polvo hay un paso pequeño, tan imperceptible como esencial. Castellucci lo advierte y, convencido, se deja transportar por ese instinto de maravillosa destrucción. Sobran palabras para explicar la conmoción ante la intensidad de las imágenes creadas para *Le sacre du printemps –La consagración de la primavera–* de Igor Stravinsky, una producción presentada a finales de 2014 en el Festival d’Automne de París. En este caso el director italiano construye una coreografía a partir de cuarenta máquinas con polvo de huesos de animales, pura ceniza en movimiento, danza de moléculas en suspensión. Entonces se deleita evocando esos torbellinos tan dignos de Lucrecio, que veía en ellos el modelo por excelencia de los movimientos más elementales y secretos de la materia. Porque cuando el polvo que debería caer permanece suspendido y se recrea en una especie de animismo generado en el ambiente por la propia impureza, aquello que normalmente se consideraría un desecho protagoniza una danza voluptuosa de gestación. Lucrecio ve en esa “multitud de minúsculos cuerpos que se mezclan de mil maneras en el vacío del haz del rayo luminoso” y que, comprometidos en una lucha infernal, se libran en combate, “una agitación eterna de los cuerpos primeros

dentro del vacío inmenso”, agitación que nos revela los movimientos secretos, invisibles, que se disimulan en el fondo de la materia.<sup>156</sup>

La obra dura sólo treinta y cuatro minutos, pero son suficientes para evocar esa dimensión espectral del Génesis que se resume en la frase: “Polvo eres, y al polvo volverás”, o en aquellos fragmentos menos conocidos del Eclesiastés: “Todos van a un mismo lugar. Todos han salido del polvo y todos vuelven al polvo. (...) Entonces volverá el polvo a la tierra como lo que era, y el espíritu volverá a Dios que lo dio”.<sup>157</sup> El polvo no sólo rechaza la nada, sino que permanece allí, tenaz y aéreo, imposible de eliminar completamente, invasor hasta la sofocación. Ese poder de persistencia hace del polvo una materia del destino de las cosas y los seres en el tiempo, pero también una materia privilegiada de la supervivencia, un resto impersonal del cual surgen los simulacros, los fantasmas o –como gusta llamarlos Didi-Huberman– los “seres grises de la obsesión”.

Lucrecio ya observaba que los elementos de la materia no tienen un color en sí mismos, que si dividimos un cuerpo en fragmentos diminutos podremos ver cómo el color se desvanece hasta la extinción. En las cenizas, el gris representa el color de todas las cosas reunidas o, mejor dicho, reducidas juntas a través de un enorme trabajo de pulverización física. Y si, como afirma Nietzsche, nuestro mundo es un “conjunto de cenizas de innumerables seres vivientes”, entonces el fuego es capaz de crear una obra activa a partir de una actividad fulgurante. El fuego se convierte en un elemento potenciador de la memoria y las cenizas, su última consecuencia, en portadoras de vida capaces de fertilizar el suelo yermo. Como en el caso de las sombras nucleares de Hiroshima, con el polvo, el humo y las cenizas nos vemos tentados, filosóficamente, a relacionar estos términos con conceptos como *finitud*, *nada* o *caducidad*, ya que la lógica de la huella –lo que Derrida denomina *resto*– habla de aquello que no se deja atrapar por un pensamiento de la esencia, ni de la existencia, ni de la substancia. Pero la latencia del gris insiste, como si el tiempo pulverizado en la quema viniera a amenazar constantemente a los sobrevivientes, conformando esa base extremadamente frágil que alimenta nuestros fantasmas presentes: “Ya no hay nadie que habite la casa roja (que se ha quemado sobre el

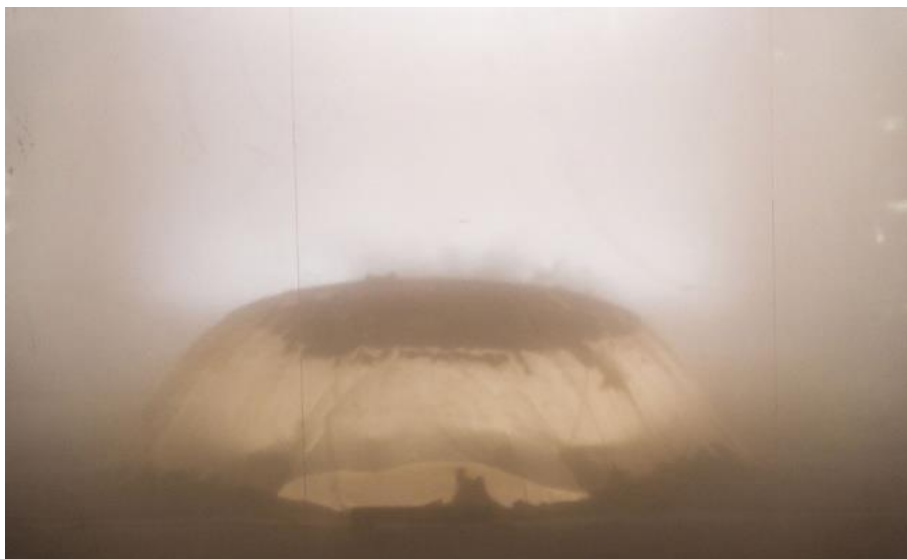
---

<sup>156</sup> Lucrecio, *De la naturaleza*, II, 114-128. Citado por DIDI-HUBERMAN, G. en *Génie du non-lieu*. París: Éditions du Minuit, 2001, pp. 70-71.

<sup>157</sup> *Génesis* 3:19; *Eclesiastés* 3:20 y 12:7.



Pô), pero es ella que, en el presente, habita el aire del lugar –*genius loci*– y la memoria de los seres que la amaron”.<sup>158</sup>



*Le sacre du printemps* de Igor Stravinsky, puesta en escena por Romeo Castellucci.

---

<sup>158</sup> DIDI-HUBERMAN, G. en *Génie du non-lieu*. París: Éditions du Minuit, 2001, p. 55.

## **2.2. Conceptos transversales**



### 2.2.1. El cuerpo retórico es *figura*

A través de este trabajo ha quedado debidamente demostrado que, a diferencia de lo que comúnmente se entiende por *figura*, es decir “el aspecto visible” de algo, el término tiene una gran riqueza que, acumulada a lo largo de su historia, nos permite interpretarlo en el sentido opuesto, como un medio de “desfiguración” del cuerpo que lo desplaza de su centro ontológico para situarlo en el paradójico dominio del equívoco. Didi-Huberman recuerda que *figurar* significa ante todo *forzar*, *desgarrar*, ya que es a causa de ese movimiento apremiante que la figura tradicional se abre en todos los sentidos hasta volverse el principio y la energía mismos del trabajo de figurabilidad. Al igual que para los pensadores religiosos del siglo XV, para los creadores aquí convocados el verbo *figurar* se utiliza para designar la configuración de aquello que se aparta del aspecto, describiendo un rodeo fuera de la semejanza y la designación. Esta potencia de desgarramiento y de extravío del cuerpo tiene que ver con un modo de ser que, trascendiendo la simple apariencia, logra encarnar lo visual dentro de lo visible y restaurar la presencia más allá de la representación.

El cuerpo que es *figura*, automáticamente, pasa a pertenecer al mundo de la *exégesis*, que etimológicamente es el acto de “guiar fuera de” y, tomando el sentido retórico de “quintaesencia”, significa *exponer*, interpretar algo abstruso o sonsacar el sentido oculto de algo. La *figura* como dimensión exegética nombra un funcionamiento semiótico a través del cual significa algo diferente de aquello que habitualmente se ve. Como recuerda Didi-Huberman, el objetivo de esta transformación es “atraer la mirada más allá del ojo y lo visible más allá de sí mismo” hacia esas “regiones terribles o admirables del imaginario y del fantasma”. Ninguna figura exegética significa por sí misma: no es más que en la inmensa red de reenvíos, de lugar en lugar, de momento en momento enteramente transcurrido, que llega a construirse el sentido figural.

Entre acontecimiento y estructura, entre accidente y sistema de significación, la figura construye una paradoja de visibilidad, una simultaneidad contradictoria y plásticamente figurada que sugiere una premisa fundamental: el hecho de que toda figura tiene la capacidad de expresar algo distinto de aquello que exterioriza. Esta disposición para revelar su ser y su reverso al mismo le permite borrar los límites, la mínima separación exigible para que todo cuerpo sea identificable. Borroneando la superficie y poniendo en entredicho la representación, el trabajo de figurabilidad abre la imagen corporal a un juego asociativo que es el lugar privilegiado de todas las redes exegéticas. En las obras analizadas, el valor añadido de la *figura* tiene que ver fundamentalmente con el proceso, con el camino que va trazando el cuerpo en su huída permanente, con la pregunta que permanece abierta porque nunca se sabe cómo y cuándo ese cuerpo se volverá visible.

Entonces la lógica se abre como una caja de Pandora –un lógico diría que se pierde, o incluso que se encierra en sí misma–. Es lo que se llama una *tautología*, un *cierre lógico*. Es lo que Didi-Huberman denomina también una *apertura ontológica*, o más literalmente, una *fascinación*. De este modo el cuerpo se convierte en el centro de una contemplación que ya no necesita necesariamente de objetos visibles y completos para desplegarse sino tan sólo de una intensidad visual: “Cada imagen no será dada más que en la intensidad alarmante, a menudo sublime, de una simultaneidad contradictoria, de una reunión de órdenes heterogéneos (...). Pero habrá sido necesario reconocer, en esta ‘libertad’ de las asociaciones imaginarias, un verdadero *fait de structure*: donde cada imagen no se aclara más que en la visión recorrida por todas las demás, ya sean éstas discordantes o desemejantes entre ellas”.<sup>159</sup>

El cuerpo como *figura*, asimismo, se pliega y se despliega con el fin de mostrar la alteridad. Según Lyotard, la figura se (des)articula en el espacio inconsciente de dos modos diferentes y complementarios: Por un lado está la “figura-imagen”, que es la que se muestra en el escenario onírico transgrediendo el objeto, deconstruyendo las percepciones y desmontando los contornos, y por otro la “figura-forma”, que es la estructura de lo visible que no es vista, y cuya relación con el espacio inconsciente viene dada por la transgresión de la *buena forma* o *Gestalt*. El cuerpo retórico como *figura* sería, por tanto, una *anti-forma* o *mala forma* que

---

<sup>159</sup> Idem, p. 21.

podría considerarse dionisiaca por oposición a la *buena forma*, que sería apolínea.<sup>160</sup>

Apelando al significado original de la palabra *figura*, es preciso recordar que ésta tiene que ver no sólo con una imagen plástica sino también con la idea de movimiento, de metamorfosis o transformación. Por el hecho de ser *figuras*, los cuerpos retóricos son extremadamente versátiles, caprichosos e inconsecuentes, y esto es así porque las figuras poseen un carácter *operatorio* y *diferencial* que posibilita el desplazamiento y la conversión de los signos en *translata*. Esta naturaleza operatoria explica por qué es tan difícil, incluso imposible, definir la *figura* –y por tanto los cuerpos– como una *cosa* o una relación simple. Entre apariencia y verdad, los cuerpos instituidos como *figura* pasan a formar parte de una verdad que desborda el tiempo histórico, ya que concierne “a la plenitud de los tiempos”. A través de la *figura*, los cuerpos retóricos trascienden incluso el universo del símbolo para manifestarse como una exterioridad que no puede ser interiorizada como significación: “La figura es el exceso o afuera del discurso (como dominio lógico o simbólico), la presencia incapturable frente a la voluntad de representación; la terca materialidad de los significantes mismos”.<sup>161</sup>

## 2.2.2. El cuerpo retórico es *engañoso*

El segundo concepto transversal que se desprende del análisis es que los cuerpos presentados son “engañosos”, ya que el trabajo de figurabilidad produce imágenes corporales a la vez vivas y confusas que contienen diferentes formas activas. Como observa François Aubral, la *figura* se introduce en el cuerpo como “la afirmación de la presencia necesaria de un espesor de invisibilidad esencial y constitutiva de lo visible”.<sup>162</sup> Por tanto lo *figural* aporta a los cuerpos retóricos aquello que aún no ha sido circunscrito; lo evanescente, lo explosivo, el cuerpo simular.

---

<sup>160</sup> LYOTARD, J.F. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 32.

<sup>161</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, A. *La inflexión posmoderna*. Madrid: Akal, 2004, p. 60.

<sup>162</sup> AUBRAL, F. *Figure, figural*. París: L'Harmattan, 1999, p. 203.

Para Platón, aquello que producía imágenes engañosas recibía el nombre de *eidôlon*, cuya similitud con el étimo *eidos* –en griego *aspecto, forma*– es evidente. Platón distinguía dos clases de imágenes: la que producía copias –*iconos*– y la que producía simulacros –*fantasmas*–. A una la llamaba el “arte de las copias” –*eikastikén*– y a la otra “el arte de los simulacros” –*phantastikén*–. La primera consistía en copiar con el máximo de fidelidad un modelo del cual se pretendían reproducir tanto sus dimensiones exactas como las características idénticas de color. En cambio la segunda clase producía solamente *figuras* o imágenes que aparecían distorsionadas ya sea por la ubicación desfavorable del espectador o por las proporciones considerables del modelo, imágenes que solamente podían crear ilusiones. Las *copias-iconos* se producían a partir del modelo de las Ideas, y a su vez servían de modelo a los *simulacros-fantasmas*. Sólo el simulacro –el *eidôlon*, el *ídolo*– era capaz de tomar el lugar de aquello desaparecido y sustituirlo por un cuerpo corpuscular, desgarrado, diseminado.

Gilles Deleuze se ocupa de demostrar la importancia que tuvo, incluso para el platonismo, esta “otra imagen” –el *fantasma*, el *simulacro*– que no se basa en la semejanza con un objeto del mundo sino en la existencia propiamente dicha. Deleuze logra así repensar el simulacro al margen de la opción dualista del mundo verdadero y el mundo aparente, como una *diferencia* en una relación inmediata que no conlleva la repetición eterna de la unidad, la identidad o la semejanza –es decir, la repetición de *lo mismo*– sino que intenta recuperar el simulacro por fuera de la representación: El *simulacro* aparece en su intensidad como generador de lo diverso, pero no nace de lo único sino de una vinculación no opositiva entre los contrarios que permite la existencia de una *nada* ontológica.

Con Deleuze la Idea se desfonda en un hundimiento que no se traduce ni en un abismo fatal, ni en la verticalidad de una escritura reflexiva idealizada –identitaria– ni en la mirada dirigida a un punto –anamorfosis– que hace desaparecer al sujeto en el cuerpo del otro, sino en una espacialización en el *ahora*, porosidad temporal o estiramiento que deforma, en tanto que postula a la deformidad como un primer paso hacia la corpuscularización del cuerpo unitario: todo cuerpo retórico nace de un corpúsculo, una aspereza o un vástago del cuerpo físico, de la rebelión de su propia anatomía.

A partir de ese momento, el cuerpo retórico se hace visible sólo como un material residual, heterogéneo y múltiple que persiste al cuerpo original, unívoco,

que se encuentra siempre ausente, desplazado o diferido. En la develación de su vacío, incluso en su espacialización o estiramiento, se opera la desaparición del cuerpo como unidad orgánica, una desaparición que revela la inminencia de la diferencia como su catástrofe y, simultáneamente, su triunfo. *Ver* se convierte en la recepción de un fluido, supone una distancia que es prolongación de flujo, repetición de repetición, pura ritualidad.

En los cuerpos retóricos el simulacro constituye el exceso de las formas sobre el determinismo, la posibilidad de la fisura en el discurso, la an-atomía que excede al cuerpo que *en* y *a través de ella* se define. El cuerpo físico, por su parte, sobrevive sólo como blasfemia o, en palabras de Deleuze, como un “fantasma de la posesión” que espera su exorcismo a través de la simulación. Ser cuerpo para el simulacro es renunciar a la geografía, a la escala y a los límites para establecerse como *limen* más allá de toda referencialidad.

### 2.2.3. El cuerpo retórico es un sistema de intensidades

A partir de la conexión intrínseca de la corporalidad retórica con el universo simular aparece plasmado de forma contundente un tercer concepto inherente a todas las tipologías del cuerpo retórico: la idea de que, en todos estos casos, el cuerpo es fundamentalmente un *sistema intensivo*. Debido a esto, el cuerpo retórico sólo puede describirse por medio de nociones que, desde un principio, se muestran fuera de las categorías de la representación. Los parámetros tradicionales de espacio y tiempo ya no son suficientes para referirse a un tipo de corporalidad que se conforma principalmente a partir de una profundidad, como un *spatium* poblado de series inconexas de fuerzas, relaciones cinemáticas entre elementos no del todo formados, movimientos contra-natura de energías contrapuestas y resonancias internas de pasiones que complejizan su percepción.

Un cúmulo caótico de intensidades rellena el cuerpo retórico con una compenetración que lo posiciona como una instancia de bifurcación y heterogeneización a partir de un entrelazamiento rizomático de las vivencias. Como argumenta Leibniz, esas intensidades representan la vibración de pequeñas



percepciones que instituyen una suerte de pre-sentimiento o tensión que se resuelve en acontecimientos cuya concatenación piensa en términos de “imposibilidad” –de “componible”, que significa “compatible internamente”–. Esta imposibilidad genera por sí misma una zona de complicación en el cuerpo, a la vez que define una ontología renovada en la que “la fuerza no es lo que actúa, sino, como ya lo sabían Leibniz y Nietzsche, lo que percibe y siente”.<sup>163</sup>

Dentro de este contexto, la intensidad conlleva la afirmación inmanente de las singularidades pre-individuales y no-orgánicas, redefiniendo el cuerpo retórico a partir de la idea de *potencia*. El simulacro aparece justamente allí donde se ha deshecho suficientemente el yo, donde se ha suprimido el conjunto de significancias y subjetivaciones, donde las interpretaciones posibles se sustituyen por la experimentación creadora. Esta pérdida del yo no se constituye en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino –como advierte Deleuze– en virtud de unas singularidades que ya no pueden llamarse personales y de unas intensidades que ya no pueden llamarse extensivas. El cuerpo retórico se construye siempre fragmento a fragmento, sin que lugares, condiciones y técnicas puedan reducirse los unos a los otros. Cuando estos fragmentos se unen, es siempre para crear uniones monstruosas.

El cuerpo es una “territorialidad perversa de intensidades afectivas”, escribe Santiago Díaz en un ensayo sobre Deleuze.<sup>164</sup> La perversión es la potencia insistente de una incertidumbre que sostiene cierta experimentación de fuerzas imperceptibles, anónimas y extranjeras, las cuales no delimitan el cuerpo sino que lo obligan a trazar un nuevo recorrido por sus travesías vitales y por sus individuaciones impersonales ayudándolo a sostener su embriología germinal. En Deleuze la perversión hace estallar la integridad del cuerpo convirtiéndolo en un acontecimiento crítico que tiende a la pluralidad y al descentramiento: “perversión en el mundo de aquí abajo, donde reina una tempestuosa naturaleza exuberante, llena de violaciones, de estupros y de transvestimientos, puesto que son varias almas las que entran en un mismo cuerpo, y que una sola alma posee varios de ellos; perversión de allá arriba, puesto que los alientos ya en sí mismos se mezclan.

---

<sup>163</sup> DELEUZE, G y GUATTARI, F. ¿Qué es la filosofía? Madrid: Anagrama, 1993, p.124.

<sup>164</sup> DÍAZ, S. “El cuerpo, una territorialidad perversa de las intensidades afectivas”. En el Blog *Pensar Deleuze*. Octubre de 2014. <http://pensar-deleuze.blogspot.com.es/2014/10/el-cuerpo-una-territorialidad-perversa.html>

¡Dios ya no puede garantizar ninguna identidad!<sup>165</sup> No hay mejores palabras para caracterizar al cuerpo retórico, que se presenta siempre acompañado de esa escritura crítica, aleatoria y, en definitiva, perversa que traza el mapa de sus experimentaciones estético-vitales.

#### **2.2.4. El cuerpo retórico remite al *cuerpo sin órganos* de Artaud**

Vaciar el cuerpo de *identidades* para llenarlo de *intensidades* es proclamar una proliferación de universos de enunciabilidad que producen devenires intensos en el recorrido vibrante de un gesto inamovible, regocijarse en la creación de esos espectros subyugantes de las formas sensibles que se desprenden de toda referencialidad para estallar en cuerpos deformes e impredecibles. En definitiva, es acercarse al concepto de *cuerpo sin órganos* de Artaud para entender la corporalidad a partir de una apuesta por la disolución de un sujeto que, mientras permanecía atado a la representación clásica, se sustentaba en la razón logocéntrica. Deleuze insiste: “Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control”.<sup>166</sup>

Teniendo en cuenta esta premisa, el cuerpo retórico se presenta como una superficie sensible donde se imbrican la experiencia del actor –como suministro de intensidades– y el personaje como sujeto ya indeterminado expuesto a la acción de lo sensible, pura multiplicidad en la que cada trozo puede pertenecer a una tipología, a una época o a una técnica diferente, todos ello agrupado caóticamente a partir de un movimiento generalizado de desterritorialización: Como en la práctica de Leonardo da Vinci, cuya pasión por los flujos y los remolinos creadores de formas es bien conocida, no es la *natura naturata* –las criaturas naturales en tanto resultados de un proceso– sino la *natura naturans* –la creación natural como un proceso en sí– lo que constituye la apuesta esencial de la intención artística.

---

<sup>165</sup> DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 293.

<sup>166</sup> DELEUZE, G. *Conversaciones*. Valencia, Pre-Textos, 1996.

Para obtener este modelo de cuerpo es necesario deconstruir la noción de *organismo*, de cuerpo organizado, formateado, funcional, ya que las intensidades no están en los órganos sino en la *facultad*, en esa “potencia sensitiva” que ya vaticinaba Aristóteles. Pero deshacer el organismo no es una tarea fácil, es necesario gestionar su desaparición con una habilidad especial: “Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor”, aclara Deleuze.<sup>167</sup> El cuerpo que se construye por oposición al organismo es un cuerpo desarticulado pero hecho de mesetas; *mesetas* que son fragmentos de inmanencia, regiones de intensidad continúa sin punto culminante, “componentes de paso”. A la estratificación del organismo, al fenómeno de sedimentación que impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, los cuerpos retóricos –cuerpos sin órganos– oponen la desarticulación como propiedad del plan de consistencia, la experimentación como operación en ese plano y el nomadismo como movimiento.

Si el *cuerpo sin órganos* es un huevo, el cuerpo retórico lo es en el sentido de un *spatium* y no una *extensio*, como manifestación de la intensidad cero en tanto principio de producción. Como el huevo, el cuerpo retórico no deja de deshacerse, de transgredirse, de agrietarse; es una involución –no es menos regresivo que proyectivo– pero una involución creadora que se desarrolla exclusivamente en el presente. El cuerpo-huevo retórico se establece por tanto como un *enunciador parcial* que pasa a formar parte del *continuum* de un dispositivo de existencia que reclama una interacción permanente con el público: Si no existe un espectador capaz de relacionar el cuerpo con los demás elementos que se presentan en escena, entonces no tendrían sentido los cuerpos, ni los personajes, ni la obra, porque en el teatro contemporáneo el cuerpo no tiene un significado predeterminado y unívoco sino que su valor depende fundamentalmente de las asociaciones potenciales.

Finalmente, cabe reconocer en el cuerpo retórico un cuerpo ficcional por naturaleza, ya que es un cuerpo imposible en el mundo real. Al igual que el *cuerpo sin órganos* de Artaud, el cuerpo retórico solamente es posible si ese cuerpo se auto-realiza, es decir, se construye a sí mismo teatralmente más allá de la

---

<sup>167</sup> DELEUZE, G y GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1997, pp.164-165.

representación y de la investigación de la psicología humana, rechazando cualquier tipo de organismo determinado por las convenciones dramáticas. Este proceso sólo puede comenzar a partir de la desvinculación del cuerpo de los sistemas jerárquicos y las normas sociales, dentro de un contexto puramente artístico de experimentación y reivindicación. En este sentido, el paralelismo con el *cuerpo sin órganos* de Artaud se inscribe asimismo en la propia imposibilidad de una definición acotada y certera. Ante esta imposibilidad, Jacques Derrida enumera una serie de temas que sin lugar a dudas son extraños al *cuerpo sin órganos* de Artaud y al teatro de la crueldad y que podrían aplicarse a los cuerpos retóricos.

### 2.2.5. El cuerpo retórico se define por lo que *no es*

Debido a su insistente heterogeneidad y complejidad, el cuerpo retórico, tal como el *cuerpo sin órgano* de Artaud, nos invita a definirlo primeramente por lo que *no es*.

Quedan, de este modo, excluidos de la condición de “retóricos” los cuerpos instrumentales que se mantienen al servicio de un teatro regido por el texto, incluso cuando este texto se traduce en gestos o se acompaña de ellos, así como un teatro convertido por la dicción en ejercicio de lectura. La palabra y la escritura seguirán formando parte de los cuerpos retóricos sólo cuando la intención lógica y discursiva quede reducida o subordinada al gesto, cuando “esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en dirección al sentido deja que éste, extrañamente, se recubra de aquello mismo que lo constituye en diafanidad”.<sup>168</sup> La disolución de lo diáfano deja al desnudo la *carne* de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, “el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra”.<sup>169</sup> El cuerpo como *figura* e incluso la *figura* como voz son ante todo *carne –chair–*. Por eso cuando el cuerpo retórico sufre, lo que sufre es la carne: “La souffrance en effet n’advient qu’à une chair, à un corps

---

<sup>168</sup> DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 328.

<sup>169</sup> Idem, p. 328.

toujours déjà au-delà de sa seule corporéité, comme une prostration du sentir devenu incapable de réversibilité, comme par un effroi du sentant tétanisé et engourdi par l'impérieuse violence du senti" / "El sufrimiento en efecto no pasa más que en la carne, en un cuerpo siempre más allá de su sola corporeidad, como una postración del sentido que se vuelve incapaz de reversibilidad, como por un temor de encontrarse paralizado y entumecido por la imperiosa violencia del sentido".<sup>170</sup>

No se trata por tanto, en absoluto, de crear unos cuerpos mudos sino de poner en valor unos cuerpos cuyo gemido no se ha apagado todavía en la palabra. El cuerpo retórico se encuentra siempre en las fronteras de ese momento en que la palabra todavía no ha nacido o, como opina Derrida, en que "la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso".<sup>171</sup> La palabra es el cadáver del habla psíquico, por eso es preciso encontrar otra vez el lenguaje de la vida misma, cuando el gesto y el habla no estaban separados por la lógica de la representación. En relación con esto, Artaud habla de una materialización visual y plástica de la palabra, ya que también en la palabra la carne es medio formador –la glotis de "...vskji" en *Giulio Cesare* es el mejor ejemplo de ello, en tanto que la pura realidad física de la voz es exhibida contra el texto dramático–. En otras ocasiones esa misma realidad física se afirma contra la ley simbólica a través de un cuerpo-síntoma o cuerpo histérico singular o colectivo en cuyo seno la palabra no subsiste más que de forma escandalosa. O bien reafirma su presencia explorando las potencialidades de las estructuras sonoras y rítmicas, subdeterminando los acentos y las especificidades fonatorias a través del timbre o la entonación.

Quedarían también excluidos de la tipología retórica todos aquellos cuerpos que no se relacionen de algún modo con lo sagrado, lo ceremonial o el "sacrificio del sentido" (Derrida). Evidentemente, lo sagrado que se promueve a través de la retórica no se refiere al ámbito de la religión ni de la teología sino a esa experiencia esencial de la divinidad o de la deidad que, como recuerda Levinas, no es ni un concepto ni una realidad pero que sirve para acceder a una proximidad extraña a toda teoría, afectividad mística, teología o entusiasmo. Lo sagrado como "dimensión divina", aquello que se opone a Dios apareciendo como *límite y recurso* del ser-finito, que se ofrece "en la violencia de una infracción" a través de la conservación de aquello que excede la pura transgresión.

---

<sup>170</sup> TRÉGUIER, J-M. *Le corps selon la chair*. Paris: Kiné, 1998, p.161.

<sup>171</sup> DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 328.

También se excluyen de la definición los cuerpos abstractos y los ensamblajes o compuestos que conforman una totalidad con un mensaje unidireccional o previamente definido. El cuerpo retórico no es jamás un constructo sino el resultado de una destrucción, de una apertura que implica una diseminación y una inminente anulación del cuerpo cotidiano. Para el filósofo Pierre Lévy, la retórica supone siempre el punto culminante de un proceso de virtualización que, como condición activa y operacional, se ocupa de evitar que los cuerpos acaben de formarse como unidad. Retomando el modelo de la llamada “triple vía” o *trivium* que constituía la base de la enseñanza liberal durante la Antigüedad y la Edad Media, Lévy propone a la gramática, la dialéctica y la retórica como vías de desustanciación. Dentro del ámbito teatral, la gramática se ocuparía de fragmentar los elementos dados y organizar las secuencias a través de las cuales estos fragmentos se presentan, la dialéctica se encargaría de poner en marcha las sustituciones y las correspondencias a partir de procesos rizomáticos de desdoblamiento y asociación, y la retórica se dedicaría a desplegar lo virtual como si tratara de un mundo autónomo, creando disposiciones de signos, de objetos y de seres independientemente de cualquier referencia a una realidad previa. Por medio de las operaciones retóricas la virtualización desemboca en la invención de nuevas ideas o formas, en la composición y recomposición de estas ideas, en la aparición de maneras originales y en el desarrollo de nuevos sistemas de acción. Ya no se trata de representar un “estado de cosas”, sino de transformarlo hasta crear una realidad diferente surgida del propio lenguaje. Es entonces cuando el acto retórico supone un tipo de creación que se sitúa más allá de la utilidad, de la significación o de la verdad para convertirse en una especie de *invención suprema*, lo que implica siempre el planteamiento de un problema, la apertura de un vacío en medio de lo real.

La virtualización que proclama la retórica no significa, sin embargo, una mera desaparición del cuerpo en lo ilusorio, ni tampoco una desmaterialización. Si bien los cuerpos retóricos son siempre inestables –a veces incluso volátiles– y se extienden más allá de su forma material, esto no significa que lo virtual se exponga en ellos simplemente como *posibilidad*. Lo *posible* recela de las formas escondidas, dormidas, camufladas, y en los cuerpos retóricos estas formas coexisten, se dejan intuir. En lugar de una desmaterialización, la retórica propone un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del cuerpo, un descentramiento en su ordenación, una desorganización que produce una mutación de la identidad hacia

un interrogante o campo problemático. La introducción de la retórica no conduce tanto a una pérdida de materialidad como a una pérdida de sustancia en el cuerpo –sustancia en tanto que sustrato metafísico encargado de garantizar su identidad–, una despersonalización a través de la cual el cuerpo, que es *figura*, se despoja de su sentido literal.

### 2.2.6. El cuerpo retórico, desterritorializado y reversible

El proceso de desustanciación llevado a cabo en el cuerpo se da a conocer, al menos, a través de dos tipos de operaciones asociadas: Por un lado la *desterritorialización*, o separación del aquí y del ahora. Por otro el llamado *efecto Moebius*, la *reversibilidad* que organiza una espiral sin fin entre interior y exterior. Ambas modalidades adquieren sentido en la mutación de identidad como recepción de la Otredad.

#### DESTERRITORIALIZACIÓN

Los cuerpos retóricos se caracterizan por estar siempre desplazados, deslocalizados, habitando más allá de un lugar físico reconocible o de un momento histórico en particular. Aunque el punto de partida del cuerpo sea justamente un hecho de la historia universal o personal, siempre acaba aflorando de él un elemento discordante que traspone el acontecimiento concreto a la perspectiva recurrente y constante de la intemporalidad y la eternidad, que arranca al cuerpo –a la *figura*– del tiempo cronológico.

Preexistiendo a un lugar de referencia estable, los cuerpos retóricos se organizan principalmente sobre una base de afinidades o de desavenencias a partir de lazos que se crean entre estas relaciones y las emociones que pueden generar en el espectador. Didi-Huberman diría que son cuerpos *no lugarizados* –cuerpos del *entre*–, es decir que se muestran en escena siempre temporalmente, sin una identidad duradera, como perpetuos pasajeros transitando de lo cercano a lo lejano,

de lo familiar a lo extraño, de lo íntimo a lo universal. Cuerpos del intervalo, desplazados y aplazados, pasan de un sitio a otro por ese pasillo neutro y mixto en el que se mezclan dos naturalezas, dos idiomas, dos gestualidades, hasta disolverse y perderse. Como comenta Michel Serres, “en este espacio mediano se alza, efectivamente, transparente, invisible, el fantasma de un tercer hombre que conecta el intercambio entre lo semejante y lo diferente, que abrevia el tránsito entre lo cercano y lo lejano, cuyo cuerpo cruzado o disuelto encadena los extremos opuestos de las diferencias o las transiciones similares de las identidades”.<sup>172</sup> El cuerpo retórico también podría entenderse como el cuerpo de ese tercer hombre, un cuerpo transversal a las categorías tradicionales que se construye, se exhibe y se percibe como una eterna transición.

Para colmar el hiato entre las diferencias es necesario un pliegue que sea capaz de construir el lugar del cuerpo por multiplicación o multiplicidad, como un espacio relacional en el que la historia deje de ser una narración ordenada, lineal y teleológica para transformarse en pura actualidad. Ese pliegue a través del cual el cuerpo retórico se desplaza es un *limen*, un espacio contingente donde el cuerpo tiene la oportunidad de experimentar la sensación de estar en una frontera porosa, un espacio constituido en simulacro que se encuentra fuera del lugar geográfico, en ese *no-lugar* que Didi-Huberman presenta como el lugar de los espectros, del fantasma, pero también de las deformidades, del exceso, del aturdimiento y la fascinación. Un *no-lugar* que no es la ausencia de lugar ni el reverso del mismo sino aquel que recoge las marcas de una ausencia o de una dislocación, el lugar constitutivo del cuerpo como *figura* y de la desemejanza como condición. Ese no-lugar es plástico en tanto que es susceptible de ser moldeado por la acción de un tiempo que se expresa primariamente en forma de movimiento y cuyo motor son las pasiones, el deseo, el sufrimiento.

La introducción de la retórica en el cuerpo a través de la *figura* supone, por lo tanto, introducir la anacronía, la discontinuidad y la impertinencia, abolir los parámetros habituales de dirección del tiempo –lineal o circular– para centrarse en la singularidad, el sentido y la dinámica de una temporalidad creada y habitada *desde* el cuerpo. Para Didi-Huberman, incluso cuando se trata del pasado, recordar no consiste en representar una memoria total “de lo que fue” sino en seleccionar, evaluar, “apropiarse de lo sido”. El recuerdo en sí mismo es un fragmento y no la

---

<sup>172</sup> SERRES, M. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995, p.10.



totalidad de una memoria pretérita. Recordar nunca es restituir lo que fue sino más bien inventarlo, recrearlo, perlaborarlo. El tiempo de la perlaboración no es lineal sino laberíntico, se empantana en la repetición hasta que algo –la superación del dolor o de la angustia, la apertura del sentido– lo abre y despliega.

Mostrando la indiscernibilidad entre pasado y presente, los cuerpos retóricos recusar toda identidad temporal y demuestran que el presente está siendo modificado cada vez. En cuanto a la memoria, lejos de ser pasado congelado, se convierte en la instancia de una apropiación siempre diversa dentro del universo ficcional. Aby Warburg ya lo había comprendido cuando relacionaba la idea de *supervivencia* en la imagen con el “inconsciente del tiempo” dentro de un intenso teatro de los tiempos heterogéneos que se corporeizan conjuntamente. En los cuerpos retóricos reaparecen todas aquellas paradojas que Warburg reconoce como constitutivas de la imagen misma: su naturaleza fantasmática y su capacidad de retorno y obsesión; su poder para transmitir el pathos a través de una coreografía de gestos fundamentales y recurrentes, no impuestos; su estructura de síntoma en el que se mezclan latencia y crisis, memoria y deseo, repeticiones y diferencias, rechazos y contratiempos.<sup>173</sup>

## REVERSIBILIDAD

Todos estos componentes confluyen en una tipología de cuerpo que reivindica la completa inmanencia del devenir con respecto a la diferenciación entre un adentro y un afuera definidos por la subjetividad. El cuerpo retórico se forma por tanto a partir de un pliegue que, además de operar sobre el tiempo y el espacio, replantea el devenir como una cinta de Moebius en la que el interior deviene exterior y viceversa. La acción retórica ejercida sobre el cuerpo acaba de esta manera demostrando que, en el fondo, la desterritorialización y la descodificación subjetiva, el pragmatismo lingüístico y la práctica artística no son más que “el arte de plegar, desplegar y replegar infinitos ejercidos a través de la diferencia-pliegue”.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada, 2009.

<sup>174</sup> LEÓN CASERO, J. “La estética del devenir: plegar, desplegar, replegar. En *Gilles Deleuze*. Philosophica. Enciclopedia filosófica on line, 2012: <http://www.philosophica.info/archivo/2012/voces/deleuze/Deleuze.html>

Entre la superficie exterior –el lenguaje, las proposiciones– y la superficie interior –los cuerpos y los *estados* de cuerpos–, es decir entre la superficie metafísica o cerebral y la superficie puramente corporal, el doblez que supone el pliegue construye un pasaje que bordea siempre la superficie del sentido. Deleuze concibe este sentido como una banda sin espesor que permite privar a las profundidades y las alturas de un papel fundacional. Según Deleuze, la cinta de Moebius permite, a través de un modo de captación más spinoziano-nietzscheano, redistribuir temporal y direccionalmente tanto el *logos* como el *ontos*, ya que se configura como ese devenir que marca la impotencia del pensamiento, esa hendidura en la que el fantasma comienza a desarrollarse. A partir de la reversibilidad surgen agresiones y voracidades que estaban prisioneras en el fondo de los cuerpos, irrumpen deseos, amores, emparejamientos e intensiones que antes sólo ocurrían en la superficie de éstos. Los cuerpos retóricos exponen estos estados, estas mezclas, cualidades y acciones-pasiones como un recorrido a través del cual es posible explorar lo singular. Las singularidades, en tanto que acontecimientos en el campo trascendental del sentido, imponen a los cuerpos un estatuto problemático en el que la pregunta persiste a través de todas las respuestas: La paradoja, que opera la inversión simultánea del buen sentido y el sentido común en un devenir imprevisible y un sinsentido que es producto de la identidad perdida, irreconocible, desfigurada, permite que el lenguaje aparezca con toda su fuerza potencial: “(...) dans cette région qui précède tout bon sens et sens commun. Là, le langage atteint à sa plus haute puissance avec la passion du paradoxe” / “(...) en esta region que precede todo buen sentido y el sentido común. Allí, el lenguaje alcanza su máxima potencia con la pasión de la paradoja”.<sup>175</sup>

### 2.2.7. El cuerpo retórico, entre abyecto y sublime

Los cuerpos retóricos son unos cuerpos que, mientras mantienen viva la posibilidad de constituirse como afecto capaz de alterar a quienes los contemplan, agitan al espectador dándole vida y arrancándolo fuera de las convenciones de la

---

<sup>175</sup> DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 97.

belleza para aproximarlos a una experiencia que oscila entre lo abyecto y lo sublime, lo opaco y lo indeterminado, la finitud y lo trascendental. Siguiendo a Lyotard, podría decirse que en los cuerpos retóricos lo sublime se presenta como un límite donde la intensidad de la sensación excede la capacidad de la sensibilidad. Lo sublime sólo se presenta cuando es imposible determinar el *qué* y el *cómo* de la aparición del objeto estético, cuando algo que imprime su marca sobre la sensibilidad no es determinable por la lógica de la razón. Lyotard considera que el sentimiento de lo sublime es equivalente a esa pulsión de lo estético que hace despertar el *ánima* de su letargo en medio del dolor y la violencia porque considera que el alma sólo llega a la existencia si es violentada, humillada. A partir de esta vejación, el alma, o despierta a través del asombro que proporciona la Otredad, o acaba aniquilada. Para mantenerse viva, la experiencia sublime necesita indefectiblemente del contrario, es decir, de lo *abyecto*, de “ese objeto caído”, de ese “excluido radical” que, según Kristeva, “tira de mí hacia el lugar en el que el sentido se desploma”.<sup>176</sup>

El cuerpo abyecto es justamente la Otredad configurada como un universal, un significante vacío por contraste siempre ficcionalmente representado a partir de la generalidad que fija el sentido dominante. Lo abyecto, como el objeto, se opone al *yo*, pero no se construye como una realidad formal cerrada, unitaria, sino como una metáfora absolutamente polisémica a partir de unas bases materiales difusas y unos sentidos absolutamente variables y contingentes. En palabras de Kristeva: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”.<sup>177</sup> Estas sublevaciones inquietan al cuerpo y fascinan al deseo que, repugnado, rechaza la seducción, ya que lo abyecto es inasimilable. Al mismo tiempo este arrebatado, este espasmo es atraído fuera de sí como un búmeran indomable, como un polo de atracción y de rechazo a la vez.

La retórica se vincula con la abyección precisamente por su propensión a los rodeos. Lo abyecto es “un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un

---

<sup>176</sup> KRISTEVA. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1998, p. 8.

<sup>177</sup> *Idem*, p. 7.

amigo que nos clava un puñal por la espalda”.<sup>178</sup> Lo abyecto es inmoral porque tiene que ver con un cuerpo como objeto todavía inseparable de las pulsiones, un cuerpo que nos confronta con los estados más frágiles del ser: A través del síntoma somático, lo abyecto invade el cuerpo instaurando un lenguaje que incorpora en el cuerpo la extrañeza, la monstruosidad. A través de la sublimación, en cambio, el cuerpo se convierte en poseedor de lo abyecto, ya que la sublimación nombra lo pre-nominal, lo pre-objetal.

La abyección es el doblez de lo sublime, la sublimación de lo censurado en la vida cotidiana: “Cuando el cielo estrellado, el alta mar o algún vitral de rayos violetas me fascinan, entonces, más allá de las cosas que veo, escucho o pienso, surgen, me envuelven, me arrancan y me barren un haz de sentidos, de colores, de palabras, de caricias, de roces, de aromas, de suspiros, de cadencias. El objeto “sublime” se disuelve en los transportes de una memoria sin fondo, que es la que, de estado en estado, de recuerdo en recuerdo, de amor en amor, transfiere este objeto al punto luminoso del resplandor donde me pierdo para ser. No bien lo percibo, lo nombro, lo sublime desencadena –desde siempre ha desencadenado– una cascada de percepciones y de palabras que ensanchan la memoria hasta el infinito”.<sup>179</sup>

La sublimidad prosigue a la belleza porque es el punto de ruptura de su mediación, de su negatividad autorreferencial. La belleza tranquiliza y reconforta, mientras que la sublimidad excita y agita. La belleza es el sentimiento que provoca la Idea suprasensible cuando aparece en el medio material, sensorial, en su formación armoniosa, en tanto que el sentimiento de sublimidad está vinculado a los fenómenos caóticos, excesivos, atterradoramente ilimitados.

Los cuerpos retóricos vienen a recordarnos que la sublimidad es una *belleza imposible* cuyo carácter mediador entre lo finito-sensible y lo infinito-divino –espiritual– opera en un doble sentido: por un lado supera la finitud sensible como realidad efectiva de la belleza y, por otro, fija la finitud sensible en la contradicción respecto al concepto de belleza así constituido. En los cuerpos que llamamos “retóricos”, la “verdadera belleza” transita a su opuesto –la fealdad– en cuanto afirma la inmediatez de su existencia sensible como realidad efectiva del concepto.

---

<sup>178</sup> Idem, p. 7.

<sup>179</sup> Idem, p. 21-22.

Los cuerpos retóricos acarrearán una contradicción absoluta a partir de la cual la fealdad podría entenderse como “la belleza invertida o vuelta del revés”: Si la belleza era la asunción de la verdad filosófica, la fealdad es la asunción de la no-verdad, del simulacro, del triunfo de la retórica.

### **3. CONCLUSIONES**



Didi-Huberman escribe: “S’il est grandement périlleux d’engager une réponse sur ce qu’est una figure, s’il est difficile de simplement élaborer la question, la raison en revient d’abord à l’hétérogénéité même de la notion. Il n’y a pas seulement la vingtaine de significations dont littérateur créditait le mot *figure*. Il y a surtout la dangereuse équivoque, l’imbroglio de l’usage et du concept” / “Si es tan peligroso establecer una respuesta sobre lo que es una figura, si es difícil incluso formular la pregunta, la razón tiene que ver de entrada con la heterogeneidad misma de la noción. No es solamente la veintena de significados que literalmente acredita la palabra *figura*. Es sobre todo el peligroso equívoco, el embrollo del uso y del concepto”.<sup>180</sup> Esta consideración también es válida para los cuerpos retóricos, que son difíciles de definir porque son cuerpos múltiples y ambiguos, siempre en medio de dos universos, dos temporalidades, dos modos de significación.

En este sentido, una primera conclusión sería que la retórica incorpora al cuerpo una complejidad fundamental, un pliegue que le añade un equivalente a lo que Barthes denomina el “sentido obtuso”, una aspereza destinada a proporcionar al sentido obvio –demasiado claro, demasiado violento– una redondez poco aprehensible, una añadidura que hace “resbalar” la lectura ya que resulta limitada para la razón analítica. Barthes considera a este sentido un suplemento que la intelección no consigue absorber por completo. Testarudo y huidizo, liso y resbaladizo, lo *obtusos* –*romo*, de forma redondeada– es de la misma naturaleza que los juegos de palabras y los gastos inútiles, indiferente a las categorías morales o estéticas –lo trivial, lo fútil, lo postizo y el “pastiche”–. Lo obtuso tiene la capacidad de borrar los límites entre la expresión y el disfraz pero, en el caso de los cuerpos retóricos, se destaca su capacidad para imprimir en ellos un énfasis elíptico: una “disposición compleja, muy retorcida (...) una ligera media vuelta atrás, al llegar al punto límite”.<sup>181</sup> Ese suplemento o exceso, esa especie de escándalo o desvío que

---

<sup>180</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. París: Flammarion, 1990, p. 84.

<sup>181</sup> BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, pp. 56-57.



arrastra al cuerpo más allá de las historias diversificando el sentido, es lo que diferencia al cuerpo retórico de otras tipologías.

En resumen, lo que la retórica incorpora al cuerpo sería una especie de *acento* que, lejos de teatralizar de manera decorativa o agregar contenido a aquello que ya es obvio, hace fracasar la lógica al subvertir el contenido. Siguiendo a Barthes, podría decirse que el cuerpo retórico se constituye como “la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones”.<sup>182</sup> Indiferente a la historia como anécdota y a lo obvio como significación de la historia, el cuerpo retórico presenta un carácter sobrenatural, o al menos distanciado respecto de lo real-cotidiano. En su rebuscamiento el significante nunca se llena, ya que vive en una permanente *depleción*; sin embargo tampoco acaba nunca de vaciarse, se mantiene en un estado de perpetuo eretismo a través de un deseo que nunca se satisface.

Una segunda conclusión respecto de estos cuerpos tiene que ver con la demostración implícita de que las figuras retóricas, tal como se planteaban en el siglo XVII, no son suficientes para definirlos. Analizar los cuerpos desde esta perspectiva resultaría forzado y arbitrario ya que se partiría de un catálogo previamente estructurado y codificado en una serie de gestos y posturas relacionados exclusivamente con su imagen. Al contrario, resulta mucho más interesante desvelar las estrategias retóricas que se ponen en juego en estos cuerpos a partir de unas categorías más amplias. De este análisis surge que la principal diferencia entre la aplicación de las figuras retóricas al cuerpo y la retórica del cuerpo como *figura* reside en que las figuras retóricas añaden al cuerpo un complemento que ayuda a clarificar su significado en un sentido unívoco –aquél que intenta transmitir el orador– a la vez que ayudan a comunicarlo: de allí que las figuras retóricas hayan sido tan utilizadas como estrategias de persuasión. En los cuerpos retóricos, en cambio, la retórica introduce a través de la *figura* un elemento que desgarrar, que deforma y pervierte el cuerpo cotidiano a partir de una contaminación del discurso. Esa perversión, tal como la describe Deleuze, se erige entonces como la principal potencia activa del cuerpo, aquella que garantiza su presencia siempre como cuerpo larvario, estableciendo una dramática (in)orgánica más allá del espacio extensivo.

---

<sup>182</sup> Idem, p.62.

En los cuerpos retóricos la perversión que impone la *figura* desdibuja el contorno interponiendo una barrera en la comunicación. La percepción ya no es evidente y, por tanto, se genera una suerte de distanciamiento que impide la completa identificación del espectador. Tal como sucedía en Artaud, la conmoción del espectador frente a estos cuerpos se corresponde con un efecto físico y no psíquico. El tipo de liberación que se produce, por tanto, no es una liberación interior sino una liberación colectiva más allá de la psicología y de la representación de los afectos. Frente al cuerpo instrumental que se pone al servicio de un personaje mimético, el cuerpo retórico aparece como la presencia de aquello que no puede expresarse de manera evidente ni racional, ya que lo misterioso no puede ser analizado, sino solamente “presenciado”. Lo misterioso es lo irreconciliable, esa conciliación imposible de las diferencias a la que se refería Ortega y Gasset y que es capaz, al ser forzada, de producir algo absolutamente nuevo. En este sentido, el arte como *poíesis* o capacidad creadora recurre a la retórica como una forma privilegiada de comunicación intersubjetiva de las presencias, de la Otredad vinculada a lo sagrado-profano.

Convocado dentro de un campo de experiencias del lenguaje, el cuerpo se transforma en una superficie sobre la cual se manifiesta la destreza de una práctica completamente autónoma del texto dramático, una práctica que comienza a esbozarse a finales del siglo XIX y acaba de perfeccionarse en las creaciones de una generación de artistas que irrumpe con fuerza en el panorama teatral de los años noventa y permanece todavía en activo. El cuerpo retórico se establece entonces principalmente como *praxis*, “práctica extraña” que se afirma contra la práctica mayoritaria de la significación y que surge, al igual que el sentido obtuso barthiano, como un gasto absolutamente inútil, un verdadero lujo: “Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante”.<sup>183</sup>

Repensar el cuerpo desde esta perspectiva es adentrarnos en un mundo fascinante donde la vacuidad posibilita el flujo ininterrumpido de unas intensidades que eliminan los binomios de contrarios a partir de una paradoja visual capaz de convertir lo abyecto en sublime y descubrir la belleza en lo excesivo, en ese desbordamiento generalizado que determina la monstruosidad. El cuerpo retórico no se construye a partir de un juicio de valores; es un cuerpo que se expone a sí

---

<sup>183</sup> KRISTEVA. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1998, p. 8.

mismo sin concesiones llenando de perplejidad y controversia al espectador. Es, en definitiva, una presencia que se alimenta de la ausencia, del desplazamiento, de la Otredad, corolario de un proceso que prioriza la relación –no formal– de dos similitudes diferentes exhibiendo la desemejanza que las separa.

Si, como sostiene Romeo Castellucci, “le théâtre commence là où commence la rhétorique” / “el teatro comienza donde comienza la retórica” a partir de esa mirada impía y escabrosa que exalta su verdadera cara, que es la del extravío y la degeneración, también en el caso del cuerpo la retórica revela una teatralidad enraizada en una aberración originaria, en una perversión que quebranta, distorsiona y suspende la significación inequívoca y consecuente. El cuerpo se recrea entonces a través de unas flexiones y gesticulaciones inciertas, de unas conexiones a-paralelas en una red fluctuante de conceptos y afectos. Cargado de una intensidad inquietante, el cuerpo retórico se expone en escena como la potencia inmanente de un desahogo incesante e insistente, con una fuerza estética que surge de una transgresión inminente. El cuerpo retórico surge allí donde lo cotidiano se vuelve intolerable por insignificante o abusivo, deshaciendo los tópicos e instaurando a través de un “exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable” (Deleuze), una imagen creada por las divagaciones del lenguaje, una *figura* condenada a vivir en la transversalidad y la contingencia.

## **VALORACIÓN PERSONAL**



El recorrido de esta tesis describe un camino de reflexión de varios años que, al ser atravesado por diferentes circunstancias laborales y personales, se vió ralentizado pero también enriquecido con constantes lecturas y nuevas experiencias escénicas en las que participé ya sea como creativa o espectadora.

El concepto de “cuerpo retórico” no es para mí un concepto cerrado sino el punto de partida para futuros ensayos en los que me agradaría seguir profundizando sobre los diferentes estados del cuerpo, sus modos de exhibición y visualización. La denominación me resulta atractiva y, a pesar de su complejidad implícita, me he sentido muy cómoda con ella, incrementando mi interés y entusiasmo a medida que avanzaba en la investigación.

Debido a la amplitud del tema, la heterogeneidad de las obras analizadas y la vastedad de la bibliografía requerida, esta tesis supuso un enorme esfuerzo asociativo, de síntesis y sucesiva recapitulación. A pesar de no haber podido llegar a abarcar todas las implicaciones del asunto –empresa, por otra parte, inabarcable dentro del contexto de un doctorado con fecha de extinción– considero que el trabajo realizado esboza satisfactoriamente el desarrollo del planteamiento previsto, así como la diversidad y complejidad de los cuerpos que pueden acogerse dentro de esta noción.

Queda, no obstante, abierta la posibilidad de nuevas indagaciones tendientes a completar la presente y susceptibles de poner a prueba la vigencia de la retórica dentro del panorama teatral contemporáneo y venidero.



## **BIBLIOGRAFIA**





## BIBLIOGRAFIA GENERAL

### Textos:

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación Directores de escena, 1993 (*La crise du personnage dans le théâtre moderne*. París: Bernard Grasset, 1978).

ADORNO, Theodor. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal, 2004 (*Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 7. Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970).

AGAMBEN, Giorgio.

- *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995. (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977).
- *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010 (*Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2007).

ARISTÓTELES.

- *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- *Retórica*. Madrid: Gredos, 1990.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1979 (*Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. USA: University of California Press, 1954).

ARTAUD, Antonin.

- *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos, 1983 (*Van Gogh: le suicidé de la société*. París: K Éditeur, 1947).
- *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005 (*Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1938).

AUBRAL, François. *Figure, figural*. París: L'Harmattan, 1999.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998 (*Figura*. París, Berlín: L'extrême contemporain, 1993).

AUMONT, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Bruselas: DeBoeck, 2005.

AZARA, Pedro. *Imagen de lo invisible*. Editorial Anagrama S.A. Barcelona, 1992.

BARRIOS, J.L. *El cuerpo disuelto*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

BARTHES, Roland.

- *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1986 (*L'obvie es l'obtus. Essais critiques III*. París: Éditions du Seuil, 1982).
- *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1973 (*Le degré zéro de l'écriture*. París: Éditions du Seuil, 1972).

BATAILLE, Georges. *La abjection et les formes miserables*. En *Obras escogidas*. Barcelona: Barral, 1974 (*L'abjection et les formes miserables*. En *Oeuvres complètes*, vol. 2. París: Gallimard, 1970).

BAUDRILLARD, Jean.

- *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988 (*L'autre par lui-même*. París: Galilée, 1987).
- *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1987 (*La precessions des simulacres l'effet beaubourg a l'ombre des majorités silencieuses*. París: Éditions Galilée, 1978).

BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc. *Figuras de la alteridad*. México: Taurus, 2000 (*Figures de l'alterité*. París: Descartes, 1994).

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2014 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; publicado originalmente en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936).

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008 (*Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998).

CASTORIADIS, Cornelius. *El ascenso de la insignificancia*. Madrid: Cátedra, 1998 (*La montée de l'insignifiance*. París: Éditions du Seuil, 1996).

CHAPARRO, Adolfo. *Los límites de la estética de la representación*. Rosario: Universidad de Rosario, 2006.

CULL, Laura. *Deleuze and performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. (*Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. París: Gallimard, 1992).

DELEUZE, Gilles.

- *Conversaciones*. Valencia, Pre-Textos, 1996 (*Pourparlers. 1972-1990*. París: Éditions de Minuit, 1990).
- *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009 (*Critique et clinique*. París: Éditions de Minuit, 1993).
- *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. París: Les Éditions de Minuit, 2003.
- *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2002. (*Différence et répétition*. París: Presses Universitaires de France, 1968).
- *El bergsonismo*. Cátedra. Madrid, 1987. (*Le Bergsonisme*. París: Presses Universitaires de France, 1987).
- *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1989. (*Le pli. Leibniz et le Baroque*. París: Les Éditions de Minuit, 1988).
- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2009 (*Francis Bacon: Logique de la sensation*. París: Éditions du Seuil, 2002).
- *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984 (*L'image-mouvement*. París: Éditions de Minuit, 1983).
- *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2004 (*L'image-temps*. París: Éditions de Minuit, 1985).
- *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 2005 (*Logique du sens*. París: Éditions de Minuit, 1969).

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix.

- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997 (*Mille plateaux*. París: Éditions de Minuit, 1980).
- *El antedipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral, 1972 (*L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie*. París: Éditions de Minuit, 1972).
- *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Anagrama, 1993 (*Qu'est-ce que la philosophie?* París: París: Éditions de Minuit, 1991).
- *Rizoma*. Pre-textos. Valencia 1977 (*Rhizome*. París: Éditions de Minuit, 1976).

D'HERS, Victoria y GALAK, Eduardo. *Estudios sociales sobre el cuerpo: prácticas, saberes y discursos en perspectiva*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora, 2011.

DERRIDA, Jacques.

- *La voix et le phénomène*. París: Presses Universitaires de France, 1967.
- *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989 (*L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil, 1967).

DERRIDA, Jacques y KRISTEVA, Julia. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Calden, 1975.

DIDI-HUBERMAN, Georges.

- *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005 (*Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Éditions de Minuit, 2000).
- *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- *Devant l'image*. París: Éditions de Minuit, 1990.
- *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*. París: Flammarion, 1990.
- *Gestes d'air et de Pierre. Corps, parole, soufflé, image*. París: Éditions de Minuit, 2005.
- *Genie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. París: Éditions de Minuit, 2001.
- *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Éditions de Minuit, 2002.
- *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997 (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Éditions de Minuit, 1992).
- *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. París: Gallimard, 2002.
- *Phasmes. Essais sur l'apparition*. París: Éditions de Minuit, 1998.
- *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014 (*Peuples exposés, peuples figurants*. París: Éditions de Minuit, 2012).
- *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008 (*Être crâne: Lieu, contact, pensé, sculpture*. París: Éditions de Minuit, 2000).

DUCH, Lluís y MÈILICH, Joan-Carles. Escenarios de la corporeidad. Madrid: Trotta, 2005.

DUCH, Lluís y otros. *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias / UNAM, 2008.

ECO, Umberto.

- *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002. (*La definizione dell'arte*. Milán: Bompiani, 2001).
- *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1999 (*La struttura assente*. Milán: Bompiani, 1968).
- *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1995 (*Semiótica e filosofia del linguaggio*. Milán: Bompiani, 1984).

FÉDIDA, Pierre.

- *L'Absence*. París: Gallimard, 1978.
- *¿Por donde empieza el cuerpo humano? Retorno a la regresión*. México: Siglo XXI, 2006 (*Par où commence le corps humaine. Retour sur la régression*. París: Presses Universitaires de France, 2000).
- *Corps du vide et espace de séanse*. París: MJW Fédition, 2013.

FOUCAULT, Michel.

- *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2001 (*Les mots et les choses*. París : Gallimard, 1966).

- *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 1999 (Histoire de la sexualité. París: Gallimard, 1976).
- *Los anormales*. Madrid: Akal, 2001 (*Les anormaux*. París: Gallimard, 1999).

FREUD, Sigmund.

- *La interpretación de los sueños*. Madrid: Akal, 2013 (*Die Traumdeutung*. Leipzig y Viena: Franz Deuticke, 1899).
- *Psicopatología de la vida cotidiana*. Madrid: FV Éditions, 2015 (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Berlín: Verlag von S. Karger, 1904).

GAUTHIER, Alain. *Du visible au visuel. Anthropologie du regard*. París: Presses Universitaires de France, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996 (*Chaosmose*. París: Éditions Galilée, 1992).

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977 (*Questions de poétique*. París: Éditions du Seuil, 1973).

JUNG, Carl. *Obra completa*. Madrid: Trotta, 1999.

KANT, Immanuel.

- *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999 (*Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1790).
- *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue, 2007 (*Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1781).

KRISTEVA, Julia.

- *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1998 (*Pouvoirs de l'horror*. París: Éditions du Seuil, 1980).
- *El trabajo de la metáfora*. Barcelona: Gedisa, 1985 (Travail de la métaphore. París: Denoël, 1984).
- *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1978 (*Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil, 1969).

LACAN, Jacques. *Escritos*. Madrid: Siglo XXI, 1998 (*Écrits*. París: Éditions du Seuil, 1966).

LEVINAS, Emmanuel. *Obras completas*. Madrid: Alfaguara, 1981.

LÉVY, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós, 1999 (*¿Qu'est-ce que le virtual?* París: Éditions de la Découverte, 1995).

LYOTARD, Jean-François.

- *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979 (Discours, figure. París: Klincksieck, 1971).
- *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981 (*Des dispositifs pulsionnels*. París: Éditions Galilée, 1994).

- *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial, 1999 (*L'inhumain*. París: Klincksieck, 2014).

MATOS DÍAS, Isabel. *Merleau-Ponty: Une poétique du sensible*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice.

- *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975. (*Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1964).
- *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2013 (*L'oeil et l'esprit*. París: Gallimard, 1964).
- *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Barral, 1970. (*Le visible et l'invisible*. París: Gallimard, 1964).
- *Sentido y sinsentido*. Madrid: Península, 1977 (*Sens et non-sens*. París: Nagel, 1948).

MOLINUEVO, José Luis (ed.). *¿Deshumanización del arte?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. USA: Fordham University Press, 2008.

NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich.

- *Así habló Zaratustra*. México: Época, 2001 (*Also sprach Zarathustra*. Chemnitz: Ernest Schmeitzner, 1883-1885).
- *Ecce homo*. Buenos Aires: Losada, 2004 (*Ecce homo. Wie man wird, was man ist*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1888).
- *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza, 2012 (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1872).
- *Humano, demasiado humano*. Madrid: Edaf, 1984 (*Menschlich allzumenschliches*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1886).

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

PARDO, José Luis. *El cuerpo sin órganos*. Valencia: Pre-textos, 2011.

PEIRCE, C. *Écrits sur le signe*. París: Éditions du Seuil, 1978.

PLATÓN. *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos, 1992.

RIVERA DE ROSALES, Jacinto y LÓPEZ SÁENZ, M<sup>a</sup> del Carmen. *El cuerpo: perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED Ediciones, 2013.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Obra completa*. Madrid: Gredos, 2010.

SERRES, Michel. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995. (*Atlas*. París: Julliard, 1994).

SPINOZA, Baruch. *Obra completa*. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

STOICHITA, Victor. *Simulacros. El efecto pigmalion: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006 (*The pygmalion effect. Towards a historical anthropology of simulacra*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006).

TRÉGUIER, Jean-Marie. *Le corps selon la chair: Phénoménologie et ontologie chez Merleau-Ponty*. París: Éditions Kimé, 1996.

VIRILIO, Paul.

- *L'espace critique*. Christian Bourgois. París 1993.
- *La máquina de visión*. Cátedra. Madrid 1989 (*La machine de vision*. París: Galilée, 1988).
- *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona 1988 (*Esthétique de la disparition*. París: Galilée, 1989).

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010 (*Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlín: Akademie Verlag, 2008).

ZIZEK, Slavoj.

- *Órganos sin cuerpo: Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos, 2006 (*Organs without bodies: Deleuze and consequences*. Londres y Nueva York: Taylor & Francis Books, 2004).
- *Lacan: los interlocutores mudos*. Madrid: Akal, 2010 (*Lacan. The silent partners*. Nueva York: Verso, 2006).

### **Tesis y trabajos de investigación:**

BARROSO RAMOS, Moisés. "Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze". Tesis doctoral Universidad de La Laguna, 2005/06.

MASOTTA LIJTMAER, Cloe. *Variaciones de lo figural*. Trabajo de investigación Universidad Pompeu Fabra, 2011/12.

ÚBEDA FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Elena. *La Mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. Tesis doctoral Universidad de Granada, 2006.

### **Artículos en formato digital:**

BATAILLE, G. "El erotismo sagrado según George Bataille". En *Filosofía Contemporánea*, Blog Universitario de análisis, 26 de enero de 2011. <http://textosfil.blogspot.com.es/2011/01/el-erotismo-sagrado-segun-george.html>(consulta 30/04/2015)



DÍAZ, Santiago. "El cuerpo, una territorialidad perversa de las intensidades afectivas". En Blog *Pensar Deleuze*, octubre de 2014.

<http://pensar-deleuze.blogspot.com.es/2014/10/el-cuerpo-una-territorialidad-perversa.html> (consulta 06/07/2015)

DIDI-HUBERMAN, Georges.

- "El gesto fantasma". En *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 4, 2008, pp. 281-291.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2950809> (consulta 26/02/2015)
- "El conocimiento por el montaje". Entrevista con Pedro Romero. En *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 5, mayo de 2007, pp.17-22.  
<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>(consulta 26/02/2015)

EZQUERRA GÓMEZ, Jesús. "Conatus y alegría en Spinoza". En Blog *Spinozianas: filosofía y política*, 18 de marzo de 2013.

<http://alucero-montano.blogspot.com.es/2013/03/conatus-y-alegria-en-spinoza.html> (consulta 23/08/2015)

FERNÁNDEZ POLANCO, A. "Ante el tiempo, con Didi-Huberman". En *Academia. Edu*, octubre de 2007.

[http://www.academia.edu/2098064/Ante\\_el\\_tiempo\\_con\\_Georges\\_Didi-Huberman](http://www.academia.edu/2098064/Ante_el_tiempo_con_Georges_Didi-Huberman) (consulta 11/02/2013)

FIGARI, Carlos. "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación". En *Revista Crítica y Emancipación*, nº 9, pp. 131-139.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/09emociones> (consulta 26/02/2015)

GARRIDO ELIZALDE, Patricia. "El cuerpo. Un recorrido por los textos de Jacques Lacan". *Revista Carta Psicoanalítica*, nº11, octubre de 2007. Edición digital:

<http://www.cartapsi.org/spip.php?article69> (consulta 26/02/2015)

LEÓN CASERO, Jorge. "La estética del devenir: plegar, desplegar, replegar. En *Gilles Deleuze. Philosophica. Enciclopedia filosófica on line*, 2012:

<http://www.philosophica.info/archivo/2012/voces/deleuze/Deleuze.html> (consulta 26/02/2015)

LUCERO, Jorge. "La función de la pulsión de muerte en Diferencia y Repetición". En *Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, nº 2, UBA, 2014, pp.51-57.

<http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/2873> (consulta 26/02/2015)

MALDONADO, Manuelita. "La abyección de Julia Kristeva como estética del acontecimiento de Jean-François Lyotard". En

<http://es.scribd.com/doc/61329951/LA-ABYECCION-DE-JULIA-KRISTEVA-COMO-ESTETICA-DEL-ACONTECIMIENTO-DE-JEAN-FRANCOIS-LYOTARD#scribd> (consulta 04/01/2015)

ROBLES, J. Francisco. "An-atomía / Desaparición del cuerpo en Excesos, de Mauricio Wacquez". En *Revista Signos*, v.37 nº56, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2004, pp. 105-121.

SALINAS, Adán. "¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos? aproximación ético política a Gilles Deleuze". En Academia.edu.  
[http://www.academia.edu/13254656/\\_C%C3%B3mo\\_hacerse\\_un\\_cuerpo\\_sin\\_%C3%B3rganos\\_Aproximaci%C3%B3n\\_%C3%A9tico-pol%C3%ADtica\\_a\\_Gilles\\_Deleuze](http://www.academia.edu/13254656/_C%C3%B3mo_hacerse_un_cuerpo_sin_%C3%B3rganos_Aproximaci%C3%B3n_%C3%A9tico-pol%C3%ADtica_a_Gilles_Deleuze) (consulta 09/02/2015)

TORRES, Deyanira. "El cuerpo habitado. En torno a Freud, Lacan y Zizek". En Replicante: Cultura crítica y periodismo digital. 10 de septiembre de 2011.  
<http://revistareplicante.com/el-cuerpo-habitado/> (consulta 26/02/2015)

## **BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE RETÓRICA:**

### **Textos:**

ARISTÓTELES. *Retórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

ARNAU, Juan. *La palabra frente al vacío*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Edition Reichenberger, 2008.

DORRA, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdés Editores, 2002.

GARRIDO GALLARDO, Ángel. *La musa de la retórica: Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: CSIC, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1985.

LÓPEZ EIRE, Antonio. *Esencia y objeto de la retórica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

MEYER, Michel. *La rhétorique*. París: Puf, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich y DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique (ed.). *Friedrich Nietzsche. Escritos sobre retórica*. Editorial Trotta, 2000.

ORTIZ-OSES, A. y LANCEROS, P. *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.

REGGIANI, Christelle. *Initiation à la rhétorique*. París: Hachette Éducation, 2001.

ROJAS OSORIO, Carlos. *Genealogía del giro lingüístico*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

**Artículos en formato digital:**

CARRILLO GUERRERO, Lázaro. "Retórica: La efectividad comunicativa". En Revista *Rhétoriké*, nº 2, abril de 2009.

CLAMOTE CARRETO, Carlos. "Plastica Dei et rhétorique du corps. Écritures de l'apparence au Moyen Âge (XII – XIII siècles)". En revista *Apparence(s)* nº 2, 2008.

GROS DE GASQUET, Julia. "Rhétorique, théâtralité et corps actorial". En Revista *Dix-septième siècle* nº 236. París: Institut d'études théâtrales, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2007/3.

HUESCA, Roland. "Danser nu. Usages du corps et rhétorique postmoderne". En *Symposium, Canadian journal of continental philosophy*, vol. 10, nº 2, 2006.

LOUBÈRE, Stéphanie. "De la grammaire des plaisirs à la rhétorique des corps: métamorphoses licencieuses de l'art d'aimer et de l'art poétique". En *Fabula / Les colloques*, 03 de septiembre de 2008:  
<http://www.fabula.org/colloques/document1068.php>

LOTMAN, Iuri. "La retórica". En *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, nº 2, noviembre de 2003:  
<http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>

MONOD, Jean-Claude. "La philosophie du XXe siècle et l'usage des metaphors". En Revista *Esprit*, junio de 2005.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. "El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel". En *Criticón*, nº 84-85, 2002.

VALLEJO CAMPOS, Álvaro. "Razón, seducción y engaño en la retórica antigua: la crítica platónica". En *Bitarte*, nº 27, 2002.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. "Nietzsche: La ficción del sujeto y las seducciones de la gramática". En *A parte rei: Revista de filosofía*, nº 49, enero 2007.

ZARNESCU, Narcis. "Corps, sens, discours. Éléments pour une transanthropologie virtuelle". En *The proceedings of the european integration, between tradition and modernity*. Congreso Universidad "Petru Maior" (Rumanía), vol. 1, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE TEATRO CONTEMPORÁNEO:

### Textos:

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio y VILVANDRE DE SOUSA, Cécile. *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

BOUKO, Catherine. *Théâtre et réception: Le spectateur postdramatique*. Bruselas: Peter Lang, 2010.

BUTEL, Yannick. *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre: sur la scène européenne*. Berna: Peter Lang, 2010.

DELGADO, Maria M. y REBELLATO, Dan. *Contemporary European Theatre Directors*. Nueva York: Routledge, 2010.

FENSHAM, R. *To watch theatre: Essays on genre and corporeality*. Bruselas: Peter Lang Éditions, 2009.

FUCHS, Elinor. *The death of character : perspectives on theater after modernism*. USA: Indiana University Press, 1996.

GIANNACHI, Gabriella. *Virtual theatres*. Londres: Routledge, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013 (*Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 2005).

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. París: Armand Colin, 2007.

POULAIN, Alexandra. *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*. Lille: Septentrion, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010 (*Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique Éditions, 2008).

SÁNCHEZ, José. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

SÁNCHEZ, José y CONDE-SALAZAR, Jaime (ed.). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

SÁNCHEZ MONTES, María José. *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

VAN DEN DRIES, Luk. "Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art". *Critical Studies*. Rodopi, Amsterdam, 2002.

WHITMORE, John. *Directing postmodern theater*. USA: The University of Michigan Press, 1994.

WORTHEN, W. B. *Drama: Between Poetry and Performance*. UK: Blackwell, 2010.

### Artículos en formato digital:

RODRIGUEZ PRIETO, Zara. "El otro cuerpo: ausencia y bipresencia en el arte de acción". En *Telón de Fondo, Revista de teoría y crítica teatral* nº14, ARTEA, Universidad de Castilla-La Mancha, diciembre 2011, pp. 184-193.  
<http://www.telondelfondo.org/numero14/articulo/365/el-otro-cuerpo-ausencia-y-bipresencia-en-el-arte-de-accion.html> (consulta 26/04/2015)

SALVATIERRA, Carmina. "El cuerpo de actor en el teatro contemporáneo: la fértil transculturalidad". *Teoria i Història*. pp. 157-163.  
<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146451> (consulta 15/06/2014)

SARRAZAC, Jean-Pierre. "El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje". *Literatura: teoría, historia, crítica* nº8, Univ. Nacional de Colombia, 2006. pp. 353-936. <http://www.bdigital.unal.edu.co/14118/1/3-7906-PB.pdf> (consulta 26/04/2015)

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE CREADORES DEL SIGLO XX:

### Textos:

BROOK, Peter.

- *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Editorial Península, 1973 (*The empty space. A book about the theatre*. Nueva York: Touchstone, 1968).
- *Más allá del espacio vacío*. Madrid: Alba Editorial, 2001 (*The shifting point*. Londres: Methuen Drama, 1987).
- *La puerta abierta*. Madrid: Alba editorial, 1994 (*The open door*. USA: Anchor Books, 2005).

GORDON CRAIG, Edward.

- *The Mask*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.
- "L'acteur et la surmarionnette". En PLASSARD, D. *Les mains de lumière*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2004.

GRANDE ROSALES, María Ángeles. *La Noche esteticista de Edward Gordon Craig: poética y práctica teatral*. Universidad de Alcalá, 1997.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

INNES, Christopher. *Edward Gordon Craig, A vision of theatre*. Routledge, 2004.

SÁNCHEZ, José.

- *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.
- Brecht y el expresionismo: Reconstrucción de un diálogo revolucionario. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artez Blai, 2008.

VALIENTE, Pedro. *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. Madrid, Universidad Complutense, 2000.

#### **Artículos:**

EAGLETON, T. "Brecht y la retórica". En Revista *Minerva* nº 6. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007 –edición digital–. Publicado originalmente en EAGLETON, T. *Against the Grain. Essays 1975-1985*. Londres: Verso, 1986.

DUMOULIÉ, C. "Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad". En *Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, nº 4-5. Buenos Aires: La Cebra Ediciones, 2007.

FERNANDEZ GONZALO, J. "El devenir Artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud". En *A Parte Rei... y 75*. Madrid: Universidad Complutense, mayo 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. "Meyerhold Vsevolod Emilievitch (1874-1940)". En *Encyclopaedia Universalis* en línea. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/vsevolod-emilievitch-meyerhold/>

TORO, Marta. "Robert Wilson y el Postmodernismo". En *Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*. Nº5, 2009.

## **BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE LAS CATEGORÍAS DEL CUERPO RETÓRICO**

### **EL CUERPO EXCEPCIONAL**

#### **Textos:**

DAMLÉ, Amaleena y L'HOSTIS, Aurélie (eds.). *The beautiful and the monstrous*. Berna: Peter Lang, 2010.

DARGENT, Jérôme. *Le corps obèse: obésité, science et culture*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 (*Images malgré tout*. París: Éditions de Minuit, 2003).

FAHY, Thomas y KING, Kimball. *Peering behind the curtain. Disability, illness, and the extraordinary body in contemporary theater*. Nueva York: Routledge, 2002.

MARTÍNEZ, Aurélie. *Images du corps monstrueux*. París: L'Harmattan, 2011.

MIURA, Noriko. *Marginal voice, marginal body*. USA: Dissertation.com, 2000.

RODRÍGUEZ TOUS, Juan Antonio. *Idea estética y negatividad sensible: La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona: Suplementos Er, 2002.

SANDAHL, Carrie y AUSLANDER, Philip (eds.). *Bodies in commotion: Disability and performance*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.

SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México: Plaza y Valdés, 2003.

TWOHIG, Peter. *Making sense of health, illness and disease*. Rodopi, New York, 2004.

VV.AA. *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*. Madrid: La Biblioteca, 2000.

#### **Artículos:**

SALLES, Nara y MONTEIRO OLIVERA, Felipe. "El actor con cuerpo diferenciado y la poética de Antonin Artaud". En *Telón de fondo: Revista de teoría y crítica teatral*, nº16, diciembre de 2012.

## **EL CUERPO TRASTORNADO**

### **Textos:**

BRAIDOTTI, R. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Kafka: Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978 (*Kafka: Pour une littérature mineure*. París: Éditions de Minuit, 1975).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007 (*Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982).

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la Época Clásica*. México: FCE, 1990 (*Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Gallimard, 1976).

FREEDBERG, David. *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

FREUD, Sigmund. *Estudios sobre la histeria. Obras completas*, Vol. II. Buenos Aires: Amorroutu, 1996 (*Studien über Hysterie*. Leipzig y Viena: Franz Deuticke, 1895).

GIL, Daniel. *Escritos sobre locura y cultura*. Montevideo: Trilce, 2007.

GONZÁLEZ DURO, Enrique. *Prácticas e ideas en el tratamiento de la locura: De la Revolución francesa al final del Nazismo*. Madrid: eBOOKfacil.es, 2014 (edición digital).

HOPENHAYN, M. *¿Por qué Kafka? Poder, mala consciencia y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

KAFKA, Franz. *Diarios*. Madrid: Debolsillo, 2006.

KAYE, Nick. *Art into theatre: Performance interviews and documents*. Nueva York: Routledge, 1996.

MARÍN TRAVEL, Ester. *Hystérie: Nouvelle iconographie*. Tesis Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

REPOLLÉS LLAURADÓ, Jaime. *Crítica y clínica: La invención de la imagen como histeria*. Madrid: CES Felipe II, Universidad Complutense, 2008.

SÁENZ, M. y otros (eds.) *Los umbrales de la locura. Una aproximación fenomenológica, histórica y cultural*. Madrid: Editorial Complutense, 2012.

SASS, Louis. *Locura y modernismo: La esquizofrenia a la luz del arte, la literatura y el pensamiento modernos*. Madrid: Dykinson, 2014 (*Madness and modernism Insanity in the light of modern art, literatura and thought*. USA: Harvard University Press, 1992).



SIMON, Bennett. *Razón y locura en la antigua Grecia*. Madrid: Akal, 1984 (Cornell University, 1978).

**Artículos:**

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge. "El devenir artaudiano: Lectura de Deleuze sobre Artaud". En *A Parte Rei... y 75*. Madrid, mayo 2011.

LUCERO, Miriam. "Devenir-animal, devenir-imperceptible: Beckett a través de Deleuze". En *Revista Paralaje* nº 9. Santiago, 2014.

MORALES MARTÍN, Marta. "La catástrofe del gesto: anomalías de la mimesis en la modernidad tardía". En 5º Congreso Internacional *Imagen Apariencia*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.

PRÓSPERI, Germán. "El cuerpo poseído como una forma de cuerpo sin órganos". En *Revista de Filosofía y teoría política* nº 36. UNLP, 2005.

ZWEIG, S. "La lucha contra el demonio". Biblioteca virtual universal <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130869.pd>

**EL CUERPO DESEANTE**

**Textos:**

BRAUNSTEIN, Néstor. *El goce: un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

DUMONCEL, Jean-Claude. *Gilles Deleuze à l'écoute de la folie*. París: Éditions M-Éditer, 2013.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004.

SALABERT, Pere. *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida*. Murcia: CENDEAC, 2009.

**Artículos:**

CALDERÓN GÓMEZ, Jorge. "Sala de máquinas: Aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari". En *Nómadas: Revista de ciencias sociales y jurídicas*, nº 14. Madrid, 2006.

CASANOVA, Basilio. "Lacan y la esencia de Antígona". En *Trama&Fondo: Revista de cultura*, nº 15, 2003.

NERI ARRIAGA, Diana. "La noción del cuerpo erótico en Bataille en contraposición con el cuerpo máquina sadiano: la propuesta de un cuerpo dialógico". En Portal Universidad Autónoma de México.

<http://portal.uacm.edu.mx/Documentos/IIEncuentro/tabid/2318/Default.aspx>

## **EL CUERPO SACRIFICIAL**

### **Textos:**

BONTE, Pierre y IZARD, Michael. *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Akal, 1996 (*Dictionnaire de l'ethnologie et l'anthropologie*. París: Presses Universitaires de France, 1991).

MALLÉN, Enrique. *La sintaxis de la carne*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2005.

PASTOR, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

RAMÍREZ TORRES, Juan Luis. *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

### **Artículos:**

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. "Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad". En *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, nº 18, Madrid, 2008.

## **EL CUERPO ESPEJADO**

### **Textos:**

BOREL, France. *Le peintre et son miroir*. Tournai: La Renaissance du livre, 2002.

ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Madrid: Debolsillo, 2012 (*Degli specchi e altri saggi*. Milán: Bompiani, 1985).

FORTUNATI, Leopoldina y otros. *Mediating the human body: technology, communication and fashion*. Abingdon: Taylor & Francis, 2003.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise y VERNANT, Jean-Pierre. *Dans l'oeil du miroir*. París: Éditions Odile Jacob, 1997.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *The mirror: a history*. Nueva York: Routledge, 2002 (*Histoire du miroir*. París: Éditions Imago, 1994).

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1998.

PRATER, Andreas. *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo*. Madrid: CEEH, 2007 (*Venus at the mirror. Velázquez and the art of nude painting*. Munich: Prestel Verlag, 2002).

RIEHL, James. *Mirror-Image Asymmetry: An introduction to the origin and consequences of chirality*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

TORTOSA, Virgilio (ed.). *Estructuras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

WEISZ, Gabriel. *Cuerpos y espectros*. México: UNAM, 2005.

#### **Artículos:**

HOEZEN POLACK, Benjamín. "Lacan y el Otro". En *A parte Rei* Revista de Filosofía, nº 21. Madrid: mayo de 2002.

RODRÍGUEZ CAEIRO, Martín. "Exponer lo imaginal: reproducir y representar". En *Revista Arte, individuo y sociedad* nº22 (1). Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 2010.

### **EL CUERPO SUSPENDIDO**

#### **Textos:**

ALBERTO EL GRANDE. *De natura loci*, I.

BADIR, S. y PARRET, H. *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*. Limoges: PULIM, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*. París: Des Femmes, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. París: Éditions de Minuit, 2001.

FENEYROU, Laurent. *Musique et dramaturgie: Esthétique de la représentation au XXe siècle*. París: Publications de la Sorbonne, 2003.

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. *Encuentros al margen de lo inmaterial: Cuerpo, tecnología y cultura visual. Arte y respiración* (tesis doctoral). Universidad de Barcelona, 2013.

OVADIJA, Mladen. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2013.

ROCHA ÁLVAREZ, Delmiro. *Dinastías en deconstrucción: Leer a Derrida al hilo de la soberanía*. Madrid: Dykinson, 2011.

SINGER, Hélène. *Expressions du corps interne: La voix, la performance et le chant plastique*. París: L'Harmattan, 2011.

STOICHITA, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999 (*A short history of the shadow*. Londres: Reaktion Books, 1997).

### **Artículos :**

FEDIDA, P. en "La hipocondría del sueño", *Nouvelle Revue du psychanalyse*, nº 5, 1972.

OKIHIRO, L. "Divergence and Confluence: Mapping the Streams of Hiroshima". En KORHONEN, K. *Tropes for the Past: Hayden White and the History/ Literature Debate*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

## **BIBLIOGRAFÍA SOBRE OBRAS, COMPAÑÍAS Y ARTISTAS CITADOS:**

### **ROMEO CASTELLUCCI – SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO**

#### **Textos:**

CASTELLUCCI, Romeo.

- *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*. Roma: Ubulibri, 2001.
- *To Carthege then I Came*. París: Actes Sud, 2002.

CASTELLUCCI, Romeo y GUIDI, Chiara. *Les Pèlerins de la matière*. París: Les Solitaires Intempestifs, 2001.

CASTELLUCCI, Romeo y otros. *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*. USA y Canadá: Routledge, 2007.

CHINZARI, Stefanis y RUFFINI, Paolo. *Nuova scena italiana*. Roma: Castelvechi, 2000.

PITTOZZI, Enrico y SACCHI, Annalisa. *Itinera: Trajectoires de la forme*. París: Actes Sud, 2008.

### **Tesis y trabajos de investigación:**

PALMERI, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Tesis doctoral Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

PAPIN, Aline. *L'Acteur survivra t-il? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci?* Trabajo de investigación Haute École de Theater de Suisse Romande, 2009.

### **Artículos:**

CASTELLUCCI, Romeo.

- "Come acqua sono versato. Sul concetto di volto nel Figlio di Dio". Carta abierta del director publicada en diversos medios de prensa italianos. Milán, enero de 2011.
- "Giulio Cesare: L'empire rhétorique". En Dossier de prensa Odéon-Théâtre de l'Europe, París, 2001.

DEBRINAY-RIZOS, M. "Romeo Castellucci". En *La pensée de midi*, nº2, Actes Sud, París, septiembre de 2000, pp. 94-101. <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-2-page-94.htm>

DUPLAT, G. "Le cyclone de Romeo Castellucci". En *LaLibre.be*, 30 de marzo de 2011: <http://www.lalibre.be/culture/scenes/le-cyclone-de-romeo-castellucci-51b8d042e4b0de6db9c09260>

LYANDVERT, Max. "Castellucci : theatre of remnants". *Realtime: Australia's critical guide to international contemporary arts*, nº 66, abril-mayo de 2000. <http://realttimearts.net/article/issue66/77915>, p.37.

MANZELLA, Gianni. "Le conversazioni parallele di Romeo Castellucci". En *Il manifesto*. Roma, 1 de marzo de 2014.

PAPALEXIOU, Eleni.

- "Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci". En *Prospero European Review*. Edición digital 2-2011. <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=49&edition=9&lang=2>

- "The dramaturgies of the gaze: Strategies of vision and optical revelations in the theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio". En *Palgrave*:  
<http://www.palgraveconnect.com/pc/doi/finder/view/10.1057/9781137478818.0008>

PIRILLO, Antonino. L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica: <http://www.retidededalus.it/Archivi/2010/maggio/INTERVISTE/1> (consulta 20/04/2014).

ROBERT, Richard. "Giulio Cesare, de Romeo Castellucci, ou le corps rhétorique". En *Esprit*. Lyon: 2001, pp.192-193.

SABATÉS, Paula. "El texto es un problema en el teatro". *Página 12*, 16 de octubre de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-30232-2013-10-16.html>

### **Entrevistas:**

CASTELLUCCI, R. Entrevista Diario *Página 12*. Buenos Aires, 16 de octubre de 2013.

CROMBEZ, Thomas y HILLAERT, Wouter. Interview de Romeo Castellucci. Bruxelles, KunstenFESTIVALdesarts, 2003: <http://www.zombrec.be/srs/interviewsfr.pdf> (consulta 22/04/2014)

DELVAUX, Vincent. Romeo Castellucci: Voyage au bout du theater: [http://vincentdelvaux.be/docs/interview\\_castellucci.pdf](http://vincentdelvaux.be/docs/interview_castellucci.pdf) (consulta 21/04/2014)

PICCINO, Cristina. *Il manifesto*. 8 de octubre de 2010.

PIRILLO, Antonino. "Conversando con... Romeo Castellucci". En Culture Teatralli.org.

### **Dossiers de prensa y programas de mano :**

Programa de mano de *Juli César*. Trossos. Festival Temporada Alta 2014.

Document de communication du 30e edition du Festival d'Automne. París: Odeon Théâtre de l'Europe, Noviembre 2001 (*Giulio Cesare*).

Dossier de prensa Festival de Avignon 2012: <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2012/the-four-seasons-restaurant> (*Four seasons restaurant*).

Dossier de prensa Teatre Lliure de Barcelona, diciembre 2005 (*Tragedia endogonidia b.#03 berlin*).

**Vídeos:**

“Romeo Castellucci. L.#09 London”. You Tube:  
[https://www.youtube.com/watch?v=SxPD7S8\\_R1c](https://www.youtube.com/watch?v=SxPD7S8_R1c) (consulta 26/04/2015)

“Romeo Castellucci. A.#02 Avignon. You Tube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=pBJBqJmPURE> (consulta 26/04/2015)

“Romeo Castellucci. BN#05 Bergen. You Tube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=K-jgt06xqAM> (consulta 26/04/2015)

“Sul concetto di volto nel figlio di Dio / Romeo Castellucci / Théâtre, arts visuels – Italie. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=jxLQFgigabc> (consulta 26/04/2015)

“Romeo Castellucci (Raffaello Sanzio) Sul concetto di volto nel figlio di Dio” – entrevista. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=sUMfj61NB60> (consulta 26/04/2015)

“Presentación de Los peregrinos de la materia, de Romeo y Claudia Castellucci”. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=jEM2PtXmiaY>(consulta 26/04/2015)

“The Fou Seasons Restaurant”, extraits. Theatre-video.net:  
<http://www.theatre-video.net/video/The-Four-Seasons-Restaurant-romeo-castellucci-66e-Festivald-Avignon-extraits> (consulta 26/04/2015)

“L’interview de Romeo Castellucci, metteur en scène”. Entrevista de Marianne Klaric. RTBF.be: [http://www.rtf.be/video/detail\\_l-interview-de-romeo-castellucci-metteur-en-scene?id=1939242](http://www.rtf.be/video/detail_l-interview-de-romeo-castellucci-metteur-en-scene?id=1939242) (consulta 26/04/2015)

**Página web :**

<http://www.raffaellosanzio.org/> (consulta 26/04/2015)

**JAN FABRE**

**Textos:**

FABRE, Jan.

- *Antología de obras teatrales*. Santiago de Chile : RIL Editores, 2007.

- *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile : RIL Editores, 2009.

FABRE, Jan, DE GREEF, Hugo y HOET, Jan. *Le guerrier de la beauté*. París : L'Arche, 1994.

#### **Artículos:**

BOST, Bernadette. "Lire Jan Fabre à la lumière de Joseph Beuys. Un héritage de transgressions". En *Théâtre et interdisciplinarité. Revue d'études théâtrales Registres*, n° 13, Université Sorbonne Nouvelle, París, 2008, pp. 62-68.

DEMETS, Paul. "Les corps redessinées: le théâtre et l'oeuvre plastique de Jan Fabre". En *Septentrion* n° 34. Rekkem, 2005. <http://www.onserfdeel.be/pdf/fabre.pdf>

MARTIN-LAHMANI, Sylvie. "Jan Fabre, la deuxième peau". En *Théâtres du contemporain. Revue d'études théâtrales*, n° 11-12, Université Sorbonne Nouvelle, París, 2006 – 2007, pp. 54-56.

#### **Videos :**

"ATV, Jan Fabre – Je suis sang". You Tube : [https://www.youtube.com/watch?v=VmGgV\\_MBwO](https://www.youtube.com/watch?v=VmGgV_MBwO) (consultado 30/07/2013)

"Je suis sang (conte de fées médiéval) Avignon". You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=fskgmtiae28> (consultado 30/07/2013)

"Je suis sang". Theatre-video.net, en partenariat avec festival d'Avignon : <http://www.theatre-video.net/video/Je-suis-sang> (consultado 30/07/2013)

#### **Página web :**

<http://janfabre.be/> (consultado 30/07/2013)

### **RICHARD FOREMAN – ONTOLOGICAL – HYSTERIC THEATER**

#### **Textos :**

DAVY, Kate. *Richard Foreman and the Ontological-Hysteric Theatre*. USA : Umi Research Press, 1981.



FOREMAN, Richard. *Unbalancing Acts: Foundations for a Theater*. Nueva York: Theatre Communications Group, 1992.

KAYE, Nick. *Art into theatre : Performance interviews and documents*. Nueva York : Routledge, 1996.

SHANK, Theodore. *Beyond the boundaries : American alternative theatre*. USA : University of Michigan Press, 2002.

SCHRADER, Claire. *Ritual Theatre : the power of dramatic ritual in personal development groups and clinical practice*. Filadelfia : Jessica Kingsley Publishers, 2012.

#### **Artículos :**

LES GUTMAN. "Bad Boy Nietzsche". En CurtainUp Review, 2 de septiembre de 2000.

MUFSON, Daniel. "The elective affinities of Bad Boy Foreman". En Daniel Mufson Home Page, mayo de 2000 : <http://danielmufson.com/reviews/reviews-performance-theater/the-elective-affinities-of-bad-boy-foreman/> (consulta 10/02/2015)

#### **Videos :**

"Bad Boy Nietzsche!". You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=aqnhUUr07hc> (consulta 10/02/2015)

#### **Página web :**

<http://www.ontological.com/> (consulta 04/03/2014)

### **LA FURA DELS BAUS**

#### **Textos :**

DERMONCOURT, Bertrand. L'univers de l'opéra. París: Éditions Robert Laffont, 2012.

ROUSSEL, Stéphane. L'opéra au XXe siècle. París: Textuel, 2007.

SKELTON, Geoffrey. Le Grand macabre. Adelaide Festival Theatre, La Fura dels Baus, 2010.

**Artículos :**

FANCELLI, A. "Crisis europeas de El gran macabro". En *El País*, 18 de noviembre de 2011.

CABRAL, Ismael. "Le grand macabre, la humorada contemporánea de György Ligeti aterriza en el Liceu". En *Ópera actual*, nº 144, octubre de 2011.

**Entrevistas:**

CABRAL, Ismael. "Le grand macabre: la humorada contemporánea de György Ligeti aterriza en el Liceu", entrevista a Àlex Ollé. En *Ópera Actual*, nº144, octubre 2011.

**Dossiers de prensa y programas de mano:**

Full informatiu nº 104. Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 19 de noviembre de 2011.

**Página web:**

[www.lafura.com](http://www.lafura.com) (consulta 10/04/2015)

**LA RIBOT**

**Textos :**

CASTRO FLORES, Fernando. *El Angel Exterminador A Room for Spanish Contemporary Art*. Catálogo de exposición. Madrid: SEACEX, 2010, pp. 262-265.

LEPCKI, Andre. *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*. Londres: Routledge, 2005.

RIBOT, María José. *La Ribot*. Vol. 1. París : Centre National de la Danse, 2004.

RIBOT, María José. *La Ribot*. Vol. 2. París : Centre National de la Danse, 2004.

**Artículos :**

ATHEY, Ron y WOLF, Sara. "Ten cents a performance art: How to classify La Ribot". En *La Weekly* nº 47, 31 de octubre de 2003.

<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=criti&id=39> (consulta 08/07/2014)

ÉCIJA PORTILLA, Amparo. "Danza distinguida, las piezas de La Ribot". En Revista *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011. [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/371/Danza%20distinguida.%20Las%20piezas%20de%20La%20Ribot.%20AmparoEcija.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/371/Danza%20distinguida.%20Las%20piezas%20de%20La%20Ribot.%20AmparoEcija.pdf)(consulta 08/07/2014)

QUESADA, Fernando y LA RIBOT. "La Ribot: Still Distinguished". En *Cuerpo, Revista de arte y arquitectura*, Coruña, 2002, pp. 124-159.

#### **Entrevistas :**

RÜHLE, Monika. "Compartir nuestra piel". Grabado en 2006 y producido en 2010. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=FFV0ZR54gL8> (consulta 09/07/2014)

#### **Videos :**

"LA RIBOT, 1991-2003. Treintaycuatro piècesdistinguéés&onestreaptease" (DVD). Madrid: La Casa Encendida, 2007.

#### **Página web:**

<http://www.laribot.com/home> (consulta 14/08/2013)

### **ROBERT LEPAGE – EX MACHINA**

#### **Textos :**

DUNDEROVIC, Aleksandar. *The cinema of Robert Lepage: the poetics of memory*. Londres : Wallflower Press, 2003.

DUNDEROVIC, Aleksandar. *The theatricality of Robert Lepage*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2007.

DUNDEROVIC, Aleksandar. *Robert Lepage*. Nueva York : Routledge, 2009.

GEDDES, Jennifer (edit.). *Evil after postmodernism: histories, narratives and ethics*. Nueva York : Routledge, 2001.

OKIHIRO, Lara. "Divergence and confluence, mapping the streams of Hiroshima". En KORHONEN, Kuisma. *Tropes for the past: Hayden White and the history/literature debate*. Amsterdam : Rodopi, 2006.

LEPAGE, Robert. *The seven streams of the river Ota*. York : Methuen Drama, 1996.

### **Artículos :**

LA RONDE, Robert. Don't believe the faire tale ; Lepage's Andersen project far from perfect. En *rlaronde Blog*, 3 de noviembre de 2010 : <https://rlaronde.wordpress.com/tag/andersen-project/> (consulta 14/07/2013)

NESTRUCK, Kelly. "The Andersen Project : Robert Lepage remains at the top of his game. En *The globe and mail*, 22 de octubre de 2010 (edición digital): [http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/the-andersen-project-robert-lepage-remains-at-the-top-of-his-game/article4330111/\(consulta 14/07/2013\)](http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/the-andersen-project-robert-lepage-remains-at-the-top-of-his-game/article4330111/(consulta%2014/07/2013))

WINTERS, Laura. "The world is his canvas, and his inspiration". En *The New York Times*, 1 de diciembre de 1996.

### **Dossiers de prensa y programas de mano:**

Dossier de prensa Teatre Lliure de Barcelona (The Andersen Project). Febrero de 2008.

### **Vídeos :**

"Robert Lepage on The seven streams of the river Ota, The far side of the moon (part 4 of 9)". You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=0iraFRwiy3g> (consulta 19/05/2013)

"Seven streams". You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=afizY7gDELw> (consulta 22/05/2013)

"Le projet Andersen / The Andersen Project. You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=zMIhuuncY6I> (consulta 22/05/2013)

"Robert Lepage, Le projet Andersen". Con fragmentos de entrevistas a Robert Lepage e Yves Jacques, producción de TVE, Maite Guisado : <https://www.youtube.com/watch?v=qW0qW39Ozzs> (consulta 22/05/2013)

“The Andersen Project”. Vídeo de archive Teatre Lliure de Barcelona, 13 de febrero de 2008.

“The Andersen Project”. You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=Zfj3ywSbplo> (consulta 22/05/2013)

**Página web :**

<http://lacaserne.net/index2.php/> (consulta 22/05/2013)

**ANGELICA LIDDELL**

**Textos :**

BELLISCO, Manuel y otros (edit.). *Repensar la dramaturgia : errancia y transformación*. Murcia : CENDEAC, 2011.

**Artículos :**

CORTINA, Álvaro. “En torno al último lustro de Angélica Liddell”. En *El Mundo*, 10 de noviembre de 2012.

DE SEGOVIA, José. “El que confía en el hombre”. En *Entrelíneas*, 24 de mayo de 2011 : <http://www.entrelineas.org> (consulta 24/05/2015)

VALLEJO, Javier. “ Por las revueltas de Angélica Liddell”. En *El País*, 17 de octubre de 2009.

VÍLLORA, Pedro. “El dolor de ser Angélica (Liddell)”. En *Resad.es* : <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf> (consulta 24/05/2015)

**Entrevistas :**

POLLITT, Eva. “Angélica Liddell Interview Part 1”. You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=-6dHYRbdFVs> (consulta 24/05/2015)

POLLITT, Eva. “Angélica Liddell Interview Part 2”. You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=rEZD1hlgrBk> (consulta 24/05/2015)

POLLITT, Eva. “Angélica Liddell Interview Part 3”. You Tube : [https://www.youtube.com/watch?v=ArF\\_EoHU30U](https://www.youtube.com/watch?v=ArF_EoHU30U) (consulta 24/05/2015)

VIDAL, Ana. “Entrevista a Angélica Liddell. Parte 1”. You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=kq0RAEk59po> (consulta 24/05/2015)

VIDAL, Ana. “Entrevista a Angélica Liddell. Parte 1”. You Tube : [https://www.youtube.com/watch?v=L3tH2ibEX\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=L3tH2ibEX_E) (consulta 24/05/2015)

### **Dossiers de prensa y programas de mano :**

Dossier Teatre Lliure de Barcelona. La casa de la fuerza en Radicals Lliures, 2011.

### **Vídeos :**

“Biennale Teatro 2013 – Angélica Liddell (incontri / meetings)”. La Biennale di Venezia Channel. You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=tX7J88iotkA> (consulta 18/05/2015)

“La casa de la fuerza”. Trailer Teatre Lliure. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=qy1QmZRQKwg> (consulta 19/05/2015)

“La casa de la fuerza” ». rtve.es: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/asi-era-angelica-liddell-casa-fuerza/2066933/> (consulta 18/05/2015)

“La casa de la fuerza”. Odéon-Théâtre de l’Europe. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=lrU-oZS1xLE> (consulta 18/05/2015)

“La idea del hombre persistirá – Angélica Liddell (La casa de la fuerza)”. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=1DH5sp443SM> (consulta 18/05/2015)

“Angélica Liddell. La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse”. You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=miwEmoYuBuw> (consulta 18/05/2015)

“Presentación Angélica Liddell”. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=YPW3XB0noyE> (consulta 18/05/2015)

## **ALAIN PLATEL – BALLETS C DE LA B**

### **Textos :**

PLATEL, Alain. *Les ballets C de la B*. Bruselas: Lannoo, 2007.

### **Artículos :**

BOISSEAU, Rosita. "Alain Platel, obsédé par l'idée du neuf". En *Le Monde*, 11 de febrero de 2010.

### **Entrevistas :**

PAILLET, Camille. "Alain Platel". En *ParisArt*, 17 de febrero de 2010. <http://www.paris-art.com/interview-artiste/alain-platel-/platel-alain/292.html> (consulta 21/03/2014)

CITRON, Paula. "Alain Platel: Stripping to the essentials to express chaos". En *The Globe and Mail*, 12 de octubre de 2010. <http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/alain-platel-stripping-to-the-essentials-to-express-chaos/article4190496/> (consulta 22/03/2014)

MOREIRA, Pablo. "Alain Platel: La danza está evolucionando todo el tiempo". En *Santi teatro y danza*, septiembre de 2011. <http://www.santi.cl/index.php/entrevistas/711-alain-platel-la-danza-esta-evolucionando-todo-el-tiempo> (consulta 22/03/2014)

### **Página web :**

<http://www.lesballetscdela.be/> (consulta 12/06/2013)

## **ANATOLI VASSILIEV**

### **Textos:**

BEUMERS, Birgit y NAUMOVICH, Mark. *Performing violence: Literary and theatrical experiments of New Russian Drama*. Chicago y Bristol: Intellect, 2009.

**Artículos:**

PAULET, R. "Cendra i furor". En *Medeamaterial*. Dossier Teatre Lliure de Barcelona, octubre 2005.

VELOZ MARTÍNEZ, Viviana. "Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación". Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Vol.6, nº 2, julio-diciembre 2011, Bogotá, pp.35-54.

**Entrevistas:**

FONDEVILA, Santiago. "Vassíliev o el ritus fet carn". En *DDT-07*. Teatre Lliure de Barcelona, 6 de octubre de 2005.

**Dossiers de prensa y programas de mano :**

"Médée-Matériau". Archivos 2002 Festival d'Avignon.

"Medeamaterial". Teatre Lliure de Barcelona, octubre de 2005.

**Vídeos :**

"Anatoli Vassiliev, V. Dreville, Avignon, 7 juillet 2008". You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=g2GZvAnLi6U> (consulta 28/05/2014)

"Anatoli Vassiliev Médée Matériau", Videolab Firenze. Eclap.eu: <http://www.eclap.eu/portal/?q=es/home&axoid=urn%3Aaxmedis%3A00000%3Aobj%3Aac29c494-6b2e-48ba-a3f0-dc57d6769b79> (consulta 28/05/2014)

**THE WOOSTER GROUP**

**Textos :**

ASSELIN, Olivier y otros (edit.). *Precarious Visualities: New perspectives on identification in contemporary art and visual culture*. Québec : McGill-Queen's University Press, 2008.

BEVINGTON, David. *Murder most foul: Hamlet through the ages*. Nueva York : Oxford University Press, 2011.



BRANDON HUNTER, Lindsay. "To be, or to be recorded. The Burton *Hamlet*, the Wooster Group, and the miracle of electronovision". En CONSTANTINIDIS, Stratos (edit.). *Text & Presentation 2008*. The Comparative Drama Conference Series, 5. Jefferson : McFarland, 2009.

CALLENS, Johan (edit.). *The Wooster Group and its traditions*. Bruselas : Peter Lang, 2004.

LEHMANN, Courtney. *Shakespeare remains: Theater to film, early modern to postmodern*. Londres : Cornell University Press, 2002.

POWER, Cormac. *Presence in play : a critique of theories of presence in the theatre*. Amsterdam : Rodopi, 2008.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remain: Art and war in times of theatrical reenactment*. Nueva York : Routledge, 2011.

VIENNE-GUERRIN, Nathalie. *Television Shakespeare*. Rouen: Universités de Rouen et du Havre, 2008.

WORTHEN, W.B. *Drama: Between poetry and performance*. Singapore : Wiley-Blackwell, 2010.

#### **Artículos :**

BRANTLEY, Ben. "Looks it not like the King? Well, more like Burton". En *The New York Times*, 1 de noviembre de 2007.

#### **Entrevistas :**

SALLE, David y FRENCH, Sarah. "Kate Valk". En *Bomb Magazine*, 100 / Verano 2007.

#### **Videos :**

"Hamlet and The Ghost – Richard Burton, John Gielgud (1964)". You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=Y4Nq7sFE3VY> (consulta 17/04/2013)

"The Wooster group HAMLET CLIP 2012". You Tube : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_10u984AvzE](https://www.youtube.com/watch?v=_10u984AvzE) (consulta 18/06/2014)

"HAMLET - Scott's Predicament 1". You Tube : <http://thewoostergroup.org/wcfx/announcements-201210f/wooster-email-announcements.html> (consulta 18/06/2014)

“HAMLET - Scott’s Predicament 2”. You Tube :

<http://thewoostergroup.org/blog/2012/10/18/hamlet-dublin-talkback-scotts-predicament-2/> (consulta 18/06/2014)

“HAMLET - Scott’s Predicament 3”. You Tube :

<http://thewoostergroup.org/blog/2012/10/19/hamlet-dublin-talkback-scotts-predicament-3/> (consulta 18/06/2014)

“HAMLET – Program notes”. You Tube :

<http://thewoostergroup.org/blog/2011/09/14/hamlet-program-notes/> (consulta 18/06/2014)

**Página web :**

<http://thewoostergroup.org/blog/> (consulta 17/09/2014)

**JAMES TURRELL**

**Textos :**

ADCOCK, Crai. *The art of light and space*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1990.

BLEICHER, Steven. *Contemporary color: theory & use*. USA: Thomson/Delmar Learning, 2005.

TORRES, Ana María. *James Turrell*. Valencia: IVAM, 2004.

TURRELL, James y MEURIS, Jacques. *Jame turrell: la perception est le médium*. París: La Lettre volée, 1995.

TURRELL, James y otros. *James Turrell: a life in light*. París: Somogy Pub, 2006.

**Artículos :**

DAHAN, Eric. “Contemporain. Elargué et bonifié...”. En *Liberation*, 28 de febrero de 1997.

DUSAPIN, Pascal. “To be sung”. En *Actes Sud*, 1997. [http://www.actes-sud.fr/sites/default/files/couv\\_jpg/9782742712304.jpg](http://www.actes-sud.fr/sites/default/files/couv_jpg/9782742712304.jpg) (consulta 22/01/2015)

TOSI, Michèle. "To be sung de Dusapin, espace de son et de lumière". En *ResMusica: Musique classique et danse*, 10 de abril de 2009.  
<http://www.resmusica.com/2009/04/10/un-espace-de-son-et-de-lumiere/> (consulta 22/01/2015)

BEAUFORT, Charlotte. "La couleur dans l'intervalle". En blog *Charlotte Beaufort*.  
<http://charlottebeaufort.fr/fr/textes-charlotte-beaufort/ecrits2/couleur-intervalle>  
(consulta 22/01/2015)

BEAUFORT, Charlotte. "From (slow) motion to emotion: The color-light event and the experience of the interval". En blog *Charlotte Beaufort*.  
<http://charlottebeaufort.fr/en/textes-charlotte-beaufort/ecrits2/motion-emotion>  
(consulta 22/01/2015)

### **Dossiers de prensa y programas de mano :**

Dossier de prensa Festival d'Automne à Paris (*To be sung*), 1994.

Programa de mano (*To be sung*). Philharmonie de Paris, Cité de la musique, 27 de marzo al 11 de abril de 2009.

### **Registro sonoro :**

DUSAPIN, Pascal. *To be sung*. CD album de 68'. Fecha de grabación: 01/05/2002.

### **Página web :**

<http://jamesturrell.com/> (consultada 13/12/2013)

## **COMPAÑÍA VESTURPORT**

### **Textos :**

BAKER, John. *The art of Nick Cave: New critical essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

KAFKA, Franz. *Metamorphosis*. Londres: Oberon Books, 2006.

**Artículos :**

OLIVARES, Juan Carlos. "Gregor Samsa i els monstres kafkians de Vesturport". En *Teatral.net*, 7 de Julio de 2012.

<http://www.teatral.net/ca/critiques/critica/4550/gregor-samsa-i-els-monstres-kafkians-de-vesturport#.Vi4zvbcveUk> (consulta 15/11/2014)

**Dossiers de prensa y programas de mano:**

Dossier de prensa Festival Grec de Barcelona (*Metamorphosis*), julio de 2012.

**Vídeos :**

"Metamorphosis official tráiler by Vesturport". You Tube:

<https://www.youtube.com/watch?v=doF0oEGjUrM> (consulta 11/10/2014)

"Metamorphosis video from Barcelona 2012". Barcelona TV spot.mov:

<http://vesturport.com/metamorphosis-video-from-barcelona-2012/> (consulta 11/10/2014)

Vídeo de archivo Teatro LLiure de Barcelona, julio de 2012.

**Página web :**

<http://vesturport.com/> (consultada 16/06/2013)

**PÁGINAS WEB DE TEATROS Y FESTIVALES**

FESTIVAL D'AVIGNON: <http://www.festival-avignon.com/fr/> (consulta 28/04/2014)

FESTIVAL GREC: <http://grec.bcn.cat/arxiugrec/es> (consulta 30/04/2014)

FESTIVAL TEMPORADA ALTA: <http://www.temporada-alta.net/>  
(consulta 03/05/2014)

GRAN TEATRE DEL LICEU: <http://www.liceubarcelona.cat/> (consulta 05/05/2014)

MAISON JEAN VILAR: <http://maisonjeanvilar.org/public/accueil.html>  
(consulta 20/09/2015)

MERCAT DE LES FLORS: <http://mercatflors.cat/es/> (consulta 10/05/2014)

ODEON THÉÂTRE DE L'EUROPE: <http://www.theatre-odeon.eu/fr/memoire-du-theatre> (consulta 18/05/2014)

TEATRE LLIURE: <http://www.teatrelliure.com/es> (consulta 26/04/2014)

THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS : <http://www.nanterre-amandiers.com/> (consulta 26/05/2014)

## **PÁGINAS WEB DE RECURSOS DIGITALES**

ARCHIVO VIRTUAL ARTES ESCÉNICAS. Universidad de Castilla – La Mancha: <http://arteescenicass.uclm.es/index.php?sec=criti&id=39> (consulta 05/02/2013)

BNF. Bibliothèque Nationale de France: [data.bnf.fr](http://data.bnf.fr) (consulta 12/10/2014)

IRCAM Ressources. Centre Pompidou, París: <http://medias.ircam.fr/> (consulta 12/10/2014)

PAPIRUS. Digital Institutional Repository. Université de Montréal: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9096> (consulta 15/05/2014)

PIÈCE (dé) MONTÉE. SCÉRÉN. Services Culture Editions Ressources pour l'éducation nationale. Académie d'Aix-Marseille: [http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/inferno-purgatorio-paradiso\\_total.pdf](http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/inferno-purgatorio-paradiso_total.pdf) (consulta 20/04/2014)

**ANEXOS**



**ROBERT, Richard. «Giulio Cesare, de Romeo Castellucci, ou le corps rhétorique». En *Esprit*. Lyon, décembre 2001 :**

**GIULIO CESARE\*, DE ROMEO CASTELLUCCI, OU LE CORPS RHÉTORIQUE.**

A-t-on peur, au theater? Non, sans doute: on se dit qu'on a peur, on joue avec elle, mais la scène reste la scène et ce n'est pas nous qui mourons. Nul hasard si le nom d'Artaud revient si fréquemment dans les manifestes publiés par la Societas Raffaello Sanzio: le Giulio Cesare qu'elle a donné en novembre à l'Odéon, quatre ans après la création qui fit scandale en Avignon, touche aux limites de ce qu'aurait pu être le théâtre de la cruauté dont rêvait le théoricien. Des corps déchirés par la maladie, hantent une scène vouée à la dissonance permanente: corps qui bougent mal, membres monstrueux, saturation de bruit, enfin. La cruauté est ici ramenée à son vrai sens, étymologique: du sang qui coule. Ni ketchup, ni grand-guignol, bien sûr: banalisée par le cinéma, la vision de l'hémoglobine, même par hectolitres, ne nous fait plus guère vibrer –décadents que nous sommes. Non: le sang coule, ici, dans la voix.

Tout commence dans un déchirement. Avant même que les lumières n'aient achevé de s'éteindre, un bruit atroce, à pleine puissance, impose le silence à la salle. Soufflé retenue, on s'avance immobile, pris d'emblée dans l'espace tragique du *nefas* –le lieu où la parole cesse, où le héros, seul, se dirige vers son destin. Nulle voix ne se fait entendre, l'air s'anime d'un grondement sourd. Le rideau s'entrouvre enfin. Un homme marche, s'assied. Il braque sur son visage une petite camera, dont l'image est retransmise en fond de scène. Rien que de très convenu, se dit-on; et puis la caméra commence à s'approcher de sa narine, folâtre dans les poils, et s'y engage résolument. Des muqueuses apparaissent, la caméra continue, se fraie un chemin dans des canaux roses, carmin, dégoûtants, jusqu'à s'arrêter devant un fil blanc. Et l'homme se met à parler. La corde vibre, la voix se pose, le discours s'élève: "Romani..."

De cette voix mise, littéralement, à un, on retient à peine les mots, pris dans une fascination pour la corolle de chair bouffie dont les pulsations rythment la tirade. De rares dialogues viendront donner quelque apparence d'action à la pièce, mais



l'essentiel est ailleurs: dans une parole devenue spectacle, s'exhibant de voix en voix dans ce qu'elle a de plus corporel et de plus fascinant. C'est peu dire que le verbe déraile, ici: la texture même de la voix humaine ne cesse d'être déchirée, mise à mal, confrontée à ce qu'elle a de plus maladivement organique. Qu'ils prennent de l'hélium pour monter de deux ou trois octaves, qu'ils aient été opérés du larynx ou tout simplement qu'ils utilisent un micro noué à leur gorge, les acteurs de la *Societas* jouent de leurs voix inhumaines comme des musiciens de leur instrument.

L'organique et l'artificiel se nouent ainsi dans les vibrations inouïes, au sens fort du terme, qui scandent la parole. On ne sait plus exactement ce que l'on entend, l'usage de la langue italienne achève d'éloigner le sens. Le grain de la voix seul subsiste, l'intonation, la main sur le cœur, la vibration intime d'un corps se révèlent au fil du texte comme le plus sûr moyen d'agir sur le monde.

Comme dans la pièce de Shakespeare, dont s'est très librement inspiré Romeo Castellucci, César n'est ici que le point de mire des regards, des gestes et des voix. Les discours tournent autour de lui, mais il ne parle presque pas. Vieillard un, puis cadavre, il ne semble avoir d'autre fonction que de susciter le verbe: clameurs lointaines de la foule, chuchotis passionnés des conspirateurs, puis discours de Brutus tentant de donner sens à sa mort. C'est au moment où le personnage d'Antoine, dans un discours presque directement traduit de Tacite, évoque les pauvres bouches muettes des blessures de César, que la pièce prend tout sa dimension: là où Shakespeare centrait son drame sur la trahison des républicains, Castellucci introduit ce qui s'avère le thème central de sa pièce: la puissance de la rhétorique. C'est moins le retournement de situation qui saisit d'effroi les spectateurs, mais l'empire que prend soudain ce personnage immobile, maître du terrain par la seule force de son verbe.

La rhétorique est ici donnée dans toute sa puissance séductrice, et le spectateur balance entre le rejet de ce qui lui est présenté comme un artifice haïssable, et une fascination en laquelle il se confond avec le peuple –en passe précisément, dans ce moment décisif de l'histoire de Rome, de prendre sa souveraineté pour devenir un public. La confusion qui se réalise sur la scène a quelque chose de vertigineux pour les spectateurs, soumis eux-mêmes à la fascination pour un verbe dont ils ne sont pas dupes, et dont ils ne cherchent pas à tout comprendre, mais dont ils éprouvent la puissance. Que cette puissance soit

avant tout corporelle, que dans l'*ethos* rhétorique se joue moins l'affirmation sociale de la vertu qu'une certaine façon de faire vibrer son corps, telle me semble être la vraie leçon de ce spectacle.

Richard Robert

\*Giulio Cesare, de Romeo Castellucci, mise en scène de l'auteur, Théâtre de l'Odéon, novembre 2001.

**Traducción del artículo «Giulio Cesare, de Romeo Castellucci, ou le corps rhétorique» de Richard Robert. En *Esprit*. Lyon, diciembre 2001 :**

*GIULIO CESARE\**, DE ROMEO CASTELLUCCI, O EL CUERPO RETÓRICO.

Tenemos miedo, en el teatro? No, sin duda: decimos que tenemos miedo, jugamos con él, pero la escena no es más que la escena y no somos nosotros los que morimos. Ningún azar si el nombre de Artaud aparece con tanta frecuencia en los manifiestos publicados por la Societas Raffaello Sanzio: el Giulio Cesare que puso en escena en noviembre en el Odeón, cuatro años después de la creación que escandalizó en Avignon, se parece mucho a aquello que podría haber sido el teatro de la crueldad con el que soñaba el teórico. Cuerpos desgarrados por la enfermedad, frecuentan una escena consagrada a la disonancia permanente: cuerpos que se mueven mal, miembros monstruosos, saturación de ruido, en fin. La crueldad recupera aquí su verdadero sentido, etimológico: de sangre que corre. Ni ketchup, ni gran-guiñol, por supuesto: banalizada por el cine, la visión de la hemoglobina, incluso por hectolitros, no nos hace ni vibrar –tan decadentes somos. No: la sangre fluye, aquí, en la voz.

Todo comienza con una aflicción. Antes de que las luces hubieran terminado de apagarse, un ruido atroz, a potencia máxima, impone el silencio en la sala. Aliento retenido, avanzamos inmóviles, tomados por sorpresa en el espacio trágico del *nefas* –el lugar donde la palabra acaba, donde el héroe, solo, se dirige hacia su destino. No se oye ninguna voz, el aire se anima con un gruñido sordo. El telón se entreabre por fin. Un hombre camina, se sienta. Apunta hacia su cara una pequeña cámara cuya imagen es retransmitida en el fondo de la escena. Algo convencional, diríamos; pero después la cámara comienza a aproximarse a la fosa nasal, juguetea con los pelos y entra decididamente. Aparecen las mucosas y la cámara continúa, abriéndose paso entre canales rosados y carmín, asquerosos, hasta detenerse delante de un hilo blanco. Entonces el hombre comienza a hablar. La cuerda vibra, la voz aparece, el discurso se eleva: “Romanos...”

De esta voz puesta, literalmente, primero, retenemos apenas las palabras, aprehendidas por una fascinación por la corola de carne hinchada cuyas

pulsaciones ritman la perorata. Diálogos extraños vendrán a dar cierta apariencia de acción a la pieza, pero lo esencial está en otra parte: en una palabra convertida en espectáculo, exhibiéndose de voz en voz a través de aquello que tiene de corporal y fascinante. Se puede decir que el verbo descarrila, aquí: la propia textura de la voz humana no deja de ser desgarrada, lastimada, confrontada con lo enfermizamente orgánico. Que utilicen helio para subir de dos a tres octavas, que hayan sido operados de la laringe o simplemente que utilicen un micro anudado a su garganta, los actores de la Societas hacen uso de sus voces inhumanas como los músicos de su instrumento.

Lo orgánico y lo artificial se entrelazan así en las vibraciones inauditas, en el sentido fuerte del término, que escanden la palabra. No sabemos exactamente lo que oímos, el uso de la lengua italiana acaba de alejar el sentido. Sólo subsiste el grano de la voz, la entonación, la mano sobre el corazón, la vibración íntima de un cuerpo que se revela al filo del texto como el medio más seguro de actuar sobre el mundo.

Como en la obra de Shakespeare, en la que muy libremente se inspira Romeo Castellucci, César no es más que el punto de mira de las miradas, de los gestos y las voces. Los discursos giran en torno a él, pero él casi no habla. Viejo primero, luego cadáver, no parece tener otra función que la de suscitar el verbo: clamores lejanos de la muchedumbre, susurros apasionados de los conspiradores, luego el discurso de Bruto intentando dar sentido a su muerte. Pero es en el momento en que el personaje de Antonio, en un discurso casi directamente traducido de Tácito, evoca las pobres bocas mudas de las heridas de César, que la obra toma toda su dimensión: allí donde Shakespeare centraba el drama en la traición de los republicanos, Castellucci introduce aquello que se revela como el tema central de su obra: la potencia de la retórica. Es menos la vuelta de situación que atemoriza a los espectadores, que el imperio que toma de repente ese personaje inmóvil, maestro del terreno únicamente por el taladro de su verbo.

La retórica se ofrece entonces con toda su potencia seductora, y el espectador balancea entre la desestimación de aquel que le es presentado como un artífice aborrecible, y la fascinación en la cual se confunde con el pueblo –sucede precisamente, en este momento decisivo de la historia de Roma, que el pueblo se vuelve soberano y se convierte en público. La confusión que se manifiesta en escena tiene algo de vertiginoso para los espectadores, sumidos en la fascinación

por un verbo del que no son víctimas, y que no intentan entender, sino del que prueban la potencia. Que esta potencia sea ante todo corporal, que en el ethos retórico se juegue menos la afirmación social de la virtud que un cierta manera de hacer vibrar su cuerpo, tal me parece que es la verdadera lección de este espectáculo.

Richard Robert

\*Giulio Cesare, de Romeo Castellucci, puesta en escena del autor, Théâtre de l'Odéon, noviembre 2001.

**DOSSIER DE PRESSE DE GIULIO CESARE DE LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO. ODEON THÉÂTRE DE L'EUROPA, PARIS (extracto):**

GIULIO CESARE: L'EMPIRE RHÉTORIQUE

Extrait des notes de Romeo Castellucci

Bien plus vaste et tenace qu'un empire politique, l'empire rhétorique a régné en Occident durant deux millénaires et demi, de Gorgias à Napoleon III. La rhétorique a été la seule pratique (avec la grammaire, n'e après elle) à travers laquelle notre société a reconnu son langage et sa souveraineté. Elle s'est imposée au delà des idéologies qui se succédaient, telle une idéologie supérieure de la forme. Le pouvoir apparaît comme tel seulement là où il se revêt de la force du verbe. Du verbe rhétorique. L'envoûtement de la rhétorique: l'éléphantiasique levain de la parole vide. Persuasion qui, sans souci de l'objet, n'a rien d'autre en vue que son propre effet d'art. Art en tant que contrôle, là où la forme de l'amphitéâtre grec se superpose à celle, en tout similaire, du sénat. La rhétorique prend-elle fin là où commence le théâtre? Le théâtre commence là où commence la rhétorique, peut-être.

En fait, non seulement le théâtre prolonge sur le plan formel le discours de la rhétorique (ou vice versa), mais la rhétorique est en substance un moyen concret et complet de considérer et de contempler la matière théâtrale. La rhétorique accepte et révèle la corruption du théâtre; elle porte sur le théâtre un regard impie, scabreux; elle en exalte le vrai visage, qui est, précisément, celui de la fiction, de la corruption. Non sans cynisme, la rhétorique possède deux fois la théâtralité: elle l'utilise et elle l'explique. Elle en désavoue la pureté, dédaignant le théâtre ou l'acteur dans son autonomie, et en même temps elle l'englobe en elle-même. Ainsi, paradoxalement, elle s'en libère par un processus homéopathique, puisque l'artifice du théâtre est assimilé et rejeté au même instant: tout en étant exploité parce qu'il est utile à la vérité du discours, il est montré du doigt comme faux, corrompu, nuisible.

D'où un discours de vérité énoncé avec une théâtralité parfaite et consciente: par exemple, l'oraison d'Antoine, qui est le sommet théâtral, le point le plus efficace et le plus dur de Giulio Cesare. Sans doute parce qu'il est, en résumé, une bonne mise en scène de la rhétorique. La technologie de fond de la parole, telle qu'elle est pratiquée dans Giulio Cesare, m'a conduit à la rhétorique de l'oratio cicéronienne. (Il

est étrange pour nous aujourd'hui de retourner à cette forme que nous avons choisie presque depuis nos débuts pour prononcer au monde nos manifestes: ils s'appelaient, de fait, " oraisons ", et je me rappelle que le modèle en était exactement celles de Cicéron... Notre théâtre a toujours été un théâtre "rhétorique" - " rhétorique ", ou comme nous le disions entre nous, " esthétique ". Nous avons toujours recherché une percée depuis la scène et nous la trouvions dès le début dans ce type d'exercice. Les figures se disposaient en une écriture inaudible).

.../...

Outre le texte de Shakespeare, il y a les historiens latins: Suétone, Cornélius Nepos, Tacite, Dion Cassius, Appien, Salluste, Jules César lui-même. Ensuite, il y a les écrits des rhétoriciens sur l'art oratoire : Cicéron, son De Oratore et son Brutus, la Rhétorique à Hérennius, Quintilien avec l'Institution Oratoire. Et puis la source du poète: les Vies des hommes illustres, de Plutarque. Et le dernier cercle de Dante. Et encore après, le film avec le sublime acteur américain qui joue Antoine. Enfin, par superposition, il y a une recherche sur un Russe qui, vers 1900, joua intensément Brutus.

J'ai contemplé les gravures de Piranèse, et je suis allé à Rome dans le seul but de visiter les campagnes et les monuments antiques. J'ai reconsidéré la dure beauté du ciment, invention romaine. J'ai lu quelques manuels de rhétorique du dix-huitième, en en révisant les figures.

J'ai étudié le droit romain, surtout ce qui concerne la vitae necisque potestas, le droit absolu de vie et de mort du père sur les enfants mâles, droit que Brutus renverse en redoublant ainsi le blasphème.

J'ai étudié la gestuelle recommandée par les rhéteurs latins et la statuaire romaine; les épigrammes et les stratégies militaires des consuls, des guerres puniques jusqu'à la bataille d'Actium; les poses des montures des statues équestres des condottieres; les Romains des livres de classe du lycée.

Je suis allé au lac de Nemi à la recherche d'un pin.

## GIULIO CESARE – por Claudia Castellucci

La force principale que cette mise en scène dégage est la puissance de la rhétorique. Celle-ci, en tant qu'art de la persuasion, n'est pas le privilège d'un parti. Elle se retrouve dans tous les camps qui, au fil de l'histoire, entendent convaincre. D'où son inhumaine longévité, combinée à la nécessité pour elle, tout aussi inhumaine, de rester toujours jeune. Voilà pourquoi, au cours de l'histoire, elle survit à la succession des règnes, des pouvoirs, des républiques. Son essence relève aussi bien de la propagande que de l'art dramatique - de l'organisation militaire et économique du pouvoir autant que de la libre volonté de création des révolutions populaires et de l'art. En cela consiste son ambiguïté fondatrice, ambiguïté qu'il est inutile de dénoncer ici mais qui reste à interpréter dans toute l'ampleur de ses perspectives. Il est ingénu de prétendre, en vertu d'une plus grande élévation de contenu, " valoir " plus que la publicité, comme le font les poètes collectifs, les poètes qui n'arrivent plus à rester seuls. Le contenu, donné dans un cadre collectif comme le théâtre, est pulvérisé, il n'est donc même plus perceptible (ou plutôt, jamais plus perceptible), s'il ne se revêt pas d'une forme potentiellement autonome et sciemment rhétorique.

La rhétorique est la primauté de la forme qui entraîne la force du contenu. C'est l'habit de la parole, qui sonde ici jusqu'à sa propre origine: la voix, l'émission phonique. Et elle le fait sans pitié. La haute spécialisation exigée par la rhétorique est très proche de la technologie utilisée dans ce spectacle, elle aussi destinée à émouvoir et à persuader, tel un acteur jouant intensément son rôle. En cela - et en ce point se produit également une union toujours plus compromettante avec la littéralité du theater romain - en cela voisine du corps (contrairement à ce qui se passe dans le théâtre grec, depuis toujours plus proche de la parole). La machinerie scénique vaut ici l'édifice verbal. Notre théâtre s'entoure souvent d'instruments empruntés à la technologie moderne, non point par souci de mise à jour des aspects structurels de la mise en scène, mais pour définir ce qui, dans les drames importants, est toujours présent, même de façon cachée: une technologie de vie parmi les multiplicités de ce monde-ci.



**TRADUCCIÓN DEL DOSSIER DE PRENSA DE GIULIO CESARE DE LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO. ODEON THÉÂTRE DE L'EUROPA, PARÍS (extracto):**

GIULIO CESARE: EL IMPERIO RETÓRICO

Extracto de las notas de Romeo Castelucci

Mucho más vasto y tenaz que el imperio político, el imperio retórico ha reinado en Occidente durante dos milenios y medio, de Gorgias a napoleón III. La retórica ha sido la única práctica (con la gramática, no después de ella) a través de la cual nuestra sociedad ha reconocido su lenguaje y su soberanía. Se ha impuesto más allá de las ideologías que se sucedieron, como una ideología superior de la forma. El poder aparece como tal solamente allí donde se reviste de la forma del verbo. Del verbo retórico. El hechizo de la retórica: la elefantiásica levadura de la palabra vacía. Persuasión que, sin preocuparse del objeto, no tiene nada más en vista que su propio efecto de arte. Arte en tanto que control, allí donde la forma del anfiteatro griego se superpone a aquella, similar, del senado. ¿La retórica termina donde comienza el teatro? El teatro comienza donde comienza la retórica, tal vez.

De hecho, no solamente el teatro prolonga sobre el plano formal el discurso de la retórica (o viceversa), sino que la retórica es en sustancia un medio concreto y completo de considerar y de contemplar la materia teatral. La retórica acepta y revela la corrupción del teatro; acerca al teatro una mirada impía, escabrosa; exalta la verdadera cara, que es, precisamente, la de la ficción, la de la corrupción. No sin cinismo, la retórica posee dos veces la teatralidad: la utiliza y la explica. Desaprueba la pureza, despreciando el teatro o el actor en su autonomía, y al mismo tiempo englobándolo en sí misma. Así, paradójicamente, se libera por medio de un proceso homeopático, ya que el artificio del teatro es asimilado y desechado al mismo tiempo: siendo explotado porque sirve a la verdad del discurso, es señalado con el dedo como falso, corrompido, perjudicial.

De allí un discurso verdadero anunciado con una teatralidad perfecta y consciente: por ejemplo, la oración de Antonio, que es la cumbre teatral, el punto más eficaz y el más duro de Giulio Cesare. Sin duda porque es, en resumen, una buena puesta en escena de la retórica. La tecnología de fondo de la palabra, tal como se practica en Giulio Cesare, me ha conducido a la retórica de la oración ciceroniana. (Es

extraño para nosotros hoy en día volver a esta forma que hemos elegido porque casi desde nuestros comienzos para presentar al mundo nuestros manifiestos: se llaman, de hecho, “oraciones”, y recuerdo que las palabras fueron exactamente las de Cicerón... Nuestro teatro ha sido siempre un teatro “retórico” –“retórico”, o como le decimos entre nosotros, “estético”. Siempre hemos buscado una apertura desde la escena y la encontramos en el comienzo en este tipo de ejercicio. Las figuras se disponen en una escritura inaudible).

.../...

Además del texto de Shakespeare, están los historiadores latinos: Suetonio, Cornelio Nepote, Tácito, Dion Casio, Apiano, Sallustro, Julio César mismo. Luego están los escritos de los retóricos sobre el arte oratorio: Cicerón, su *De Oratore* y su *Brutus*, la *Retórica a Herenio*, Quintiliano con la *Institución Retórica*. Y después la fuente de los poetas: las *Vidas de los hombres ilustres*, de Plutarco. Y el último círculo de Dante. Y todavía después, el filme con el sublime actor americano que interpreta a Antonio. Finalmente, por superposición, hay una búsqueda sobre un ruso que, hacia 1900, interpretaba intensamente a Bruto.

Contemplé los grabados de Piranesi, y fui a Roma con el sólo propósito de visitar las campañas y los monumentos antiguos. Reconsideré la dura belleza del cemento, invención romana. Leí algunos manuales de retórica del siglo dieciocho revisando las figuras.

Estudié el derecho romano, sobre todo lo que concierne a la *vitae necisque potestas*, el derecho absoluto de vida y muerte del padre sobre los niños enfermos, derecho que Bruto revierte redoblando la blasfemia.

Estudié la gestualidad recomendada por los retóricos latinos y la estatuaria romana; los epígrafes y las estrategias militares de los cónsules, desde las guerras púnicas hasta la batalla de Actium; las poses de las monturas de las estatuas ecuestres de los condotieros; los Romanos de los libros de clase del liceo.

Fui a un lago de Nemi buscando un pino.

## GIULIO CESARE – por Claudia Castellucci

La principal fuerza que desprende esta puesta en escena es la potencia de la retórica. Ésta, como arte de la persuasión, no es el privilegio de un sector. Se encuentra en todos los campos que, a lo largo de la historia, intentan convencer. De allí su inhumana longevidad, combinada con su necesidad, también inhumana, de permanecer siempre joven. De ahí por qué, durante el curso de la historia, sobrevive a la sucesión de los reinos, los poderes, las repúblicas. Su esencia revela también bien la propaganda que el arte dramático –de la organización militar y económica del poder así como de la libre voluntad de creación de las revoluciones populares y del arte. En eso consiste su ambigüedad fundacional, ambigüedad que es inútil de denunciar aquí pero que resta por interpretar en toda su amplitud de perspectivas. Es ingenuo pretender, en virtud de una elevación mayor de contenido, “valorar” más que la publicidad, como lo hacen los poetas colectivos, los poetas que no llegan nunca a destacar. El contenido, dado dentro de un marco colectivo como el del teatro, queda pulverizado, es incluso más perceptible (o más bien, nunca más perceptible), si no se reviste de una forma potencialmente autónoma y a sabiendas retórica.

La retórica es la primacía de la forma que entraña la fuerza del contenido. Es el hábito de la palabra, que sondea aquí hasta su propio origen: la voz, la emisión fónica. Y lo hace sin piedad. La alta especialización exigida por la retórica está más cerca de la tecnología utilizada en este espectáculo, ésta también destinada a emocionar y a persuadir, que de un actor interpretando su rol. En ella se avecina el cuerpo –y en este punto se produce una unión más comprometedora con la literalidad del teatro romano (contrariamente a lo que sucede en el teatro griego, siempre más cercano a la palabra)–. La maquinaria escénica vale aquí como el edificio verbal. Nuestro teatro se rodea a menudo de instrumentos prestados por la tecnología moderna, no por una preocupación de actualización de los aspectos estructurales de la puesta en escena, sino para definir aquello que, en los dramas importantes, está siempre presente, incluso de forma escondida: una tecnología de vida entre las multiplicidades de este mundo.

**CASTELLUCCI, Romeo. Carta abierta SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO –Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios– de la Societas Raffaello Sanzio:**

“Questo spettacolo nasce come un getto diretto delle e dalle Sacre Scritture. Il libro dell’Ecclesiaste, la Teodicea del Libro di Giobbe, il salmo 22, il salmo 23, i Vangeli. Il libro della Tragedia appoggiato su quello della Bibbia.

Questo spettacolo mostra, nel suo finale, dell’inchiostro nero che emana - *achiropita*, non per mano d’uomo – dal ritratto del Cristo. Tutto l’inchiostro delle sacre scritture qui pare sciogliersi di colpo, rivelando una icona ulteriore: quella che scavalca ogni immagine e che ci consegna un luogo vuoto.

Questo spettacolo mostra la tela del dipinto che viene lacerata come una membrana, come un sideramento dell’immagine. Un campo vuoto e nero in cui campeggia luminosa una scritta di luce, scavata nelle tavole del supporto del ritratto: *Tu sei il mio pastore*. È la celebre frase del salmo 23 di Davide. La scrittura della Bibbia ha perso il suo inchiostro per essere espressa in forma luminosa. Ma ecco che quando si accendono le luci in sala si può intravedere un’altra piccola parola che si insinua tra le altre, dipinta in grigio e quasi inintelligibile: un *non*, in modo tale che l’intera frase si possa leggere nel seguente modo: Tu *non* sei il mio pastore.

La frase di Davide si trasforma così per un attimo nel dubbio. Tu sei o non sei il mio Pastore?

Il dubbio di Gesù sulla croce *Dio perché mi hai abbandonato?* espresso dalle parole stesse del salmo 22 del Re Davide. Questa sospensione, questo salto della frase, racchiude il nucleo della fede come dubbio, come luce. E allo stesso tempo è sempre lei, la stessa domanda: essere o non essere?

O piuttosto: essere e non essere.

Questo spettacolo nasce dalla memoria di mio padre, che ho perso all’età di sedici anni e che non ho mai potuto pulire, accudire, mentre avrei voluto poterlo fare.

Questo spettacolo è una bestemmia, come la croce è bestemmia romana, come la corona di spine è bestemmia romana, come Gesù condannato, perché ha bestemmiato. Nel libro dell’Esodo la sola pronuncia del nome di JHWH è bestemmia. Dante scrive una bestemmia nel canto XXV dell’Inferno. Venerare il volto di Cristo nelle icone era bestemmia e idolatria per i cristiani bizantini prima del Concilio di Nicea. Galileo bestemmiava quando dice che la terra gira intorno al sole.

Vedere il proprio padre perdere le feci per casa, in cucina, in salotto è bestemmia.

Infine, questo spettacolo non è *esatto*: questo spettacolo è *merda d’artista*”.

**TRADUCCIÓN de la carta abierta SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO –Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios– de la Societas Raffaello Sanzio:**

“Este espectáculo nace como un brote directo de y hacia las Sagradas Escrituras. El libro del Eclesiastés, la Teodicea del Libro de Job, el salmo 22, el salmo 23, los Evangelios. El libro de la Tragedia apoyado sobre el de la Biblia.

Este espectáculo muestra, en su final, la tinta negra que emana –*achiropira*, no por la mano del hombre– del retrato de Cristo. Toda la tinta de las Sagradas Escrituras parece escurrirse de golpe revelando un icono ulterior: aquel que sobrepasa toda imagen y se establece como un lugar vacío.

Este espectáculo muestra la tela de la pintura lacerada como una membrana, como una vaciamiento de la imagen. Un campo vacío negro donde sobresale luminosa una escritura de luz, excavada en la tabla de soporte del retrato: *Tú eres mi pastor*. Es la célebre frase del salmo 23 de David. La escritura de la Biblia ha perdido su tinta para ser expresada en forma luminosa. Pero cuando se encienden las luces de la sala se puede entrever otra pequeña palabra que se insinúa detrás de la otra, pintada en gris y casi ininteligible: un *no*, de tal modo que la frase entera se pueda leer del siguiente modo: Tú *no* eres mi pastor.

La frase de David se transforma así por un momento en la duda. Tú eres o no eres mi pastor?

La duda de Jesús sobre la cruz: *Dios por qué me has abandonado?* Extraída de las propias palabras del salmo 22 del Rey David. Esta suspensión, este salto de la frase, contiene el núcleo de la fe como duda, como luz. Y eso al mismo tiempo plantea siempre la misma pregunta: ser o no ser?

O más bien: ser y no ser.

Este espectáculo nace de la memoria de mi padre, al que perdí a la edad de dieciséis años y al que nunca pude asear, ayudar, mientras hubiese querido hacerlo.

Este espectáculo es una blasfemia, como la cruz es blasfemia romana, como la corona de espinas es blasfemia romana, como Jesús condenado, porque ha injuriado. En el libro del Éxodo, la sola pronunciación del nombre de JHWH es blasfemia. Dante escribe blasfemia en el canto XXV del Infierno. Venerar el rostro de Cristo como icono era blasfemia e idolatría para los cristianos bizantinos antes del Concilio de Nicea. Galileo incurre en blasfemia cuando dice que la tierra gira en torno al sol. Ver al propio padre perder las heces por casa, en la cocina, en el salón, es blasfemia. En fin, este espectáculo no es exacto: este espectáculo es *mierda de artista*”.