

Ethica. Natura e origine della mente: una performance que suspende y triangula luz/ cuerpo/mente



Adriana Musitano

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
adrianamusitano@gmail.com

Fecha de recepción: 21/4/2021. Fecha de aceptación: 26/05/2021

Resumen

Hoy resuena incómoda aquella performance de les Castellucci a la que asistí con muchas otras personas en 2019, porque este ahora de pandemia enlaza tiempos. Y *Ethica. Natura e origine della mente* reclama pensar —desde Spinoza, Romeo y Claudia Castellucci— situándonos en nuestro momento de cortes y cese del movimiento acostumbrado. En este trabajo de concatenar imágenes trataré de no ceder a la gravedad del tema filosófico ni a la incompreensión ante ciertos significantes, o la dificultad que traen las alegorías a las que Romeo Castellucci alude en entrevistas. Esta performance nos desafía, pareciera que hubiese anticipado la experiencia inusual de nuestros cuerpos, los que desde hace más de un año *penden* en el extenso territorio mundial, con una oscilación entre el escuchar el lenguaje, el aullido, mirar la luz eléctrica, sus parpadeos en la virtualidad de las pantallas y sentir la brutal animalidad de ciertas interacciones. Atrae articular la performance con la traducción de las figuras de la Luz y de la Cámara, triangulando con nuestras incertezas, entre la vida y la muerte. “*Si el cuerpo humano ha sido afectado una vez por dos o más cuerpos al mismo tiempo, cuando la mente imagine después a uno de ellos, al instante recordará también los otros*” (Spinoza, *Ética*, II, 2020: 133. *Cursivas del texto*).

Palabras clave: performance, cuerpo, geometría, oscilación, traducir, triángulo, Castellucci, *Ethica. Natura e origine della mente*

Ethica. Natura e origine della mente: a performance that suspends and triangulates light / body / mind

Abstract

That performance by Castellucci I participated in along with many other people back in 2019 sounds awkward today, as this pandemic present connects times. And *Ethica. Natura e origine della mente* demands thinking —from the viewpoint of Spinoza, Romeo and Claudia Castellucci— by placing ourselves in our time of interruptions

and ceasing of usual movements. In this work of connections, I will try not to give in to the seriousness of the philosophical topic nor the incomprehension of certain signifiers, or the difficulty posed by the allegories that Romeo Castellucci mentions in interviews. This performance challenges us; it seems it would have anticipated the unusual experience of our bodies, which have been “hanging” for over a year in the vast world territory, swinging between listening to the language, to the howl, looking at the electric light, its blinks in the virtuality of screens, and feeling the ferocious animality of certain interactions. It is appealing to articulate the performance with the translation of the figures of the Light and the Camera, triangulating it with our uncertainties between life and death. “*If the human body has been affected once by two or more bodies simultaneously, when the mind later imagines one of them, it will immediately remember the others*” (Spinoza, *Ethics*, II, 2020: 133. Italics in the original).

Keywords: performance, body, geometry, oscillation, translate, triangle, Castellucci, *Ethica*.
Natura e origine della mente

...encontrar ámbitos, espacios, que puedan funcionar de interruptor, de suspensión, y la experiencia del arte puede tener ese sentido en esta época (Castellucci, 2017: 2).
Il linguaggio è il luogo dove gli esseri umani si incontrano, la nostra casa comune. Ma nel teatro, la parola non è solo uno strumento. È un luogo di confronto serrato, un vero e proprio campo di battaglia (Castellucci en Giovannelli, 2020).

Desde 2020 lo extraordinario ha comenzado a suceder. No precisamente la maravilla que fascine, sí un tiempo de desolación, asombros, en el que fuimos surcando vacíos, virtualidades, muertes, contagios posibles, planeando, mínimamente haciendo, plenos de miedos, deseos, o simplemente decayendo. En esos entretiempos revisé la biblioteca y mi estudio, mirando parte de lo hecho, desechando aquellos papeles que registraban miles de anodinas gestiones académicas. Y para mi desconcierto encontré un sobre con una gacetilla de prensa, un programa de mano, y un papel con mi letra con un tema, bibliografía seleccionada y este imperativo: “para pensar la relación entre teatro, poesía, plástica y traducción: *Ethica* (Buenos Aires/mayo de 2019)”. Abajo el listado de tres libros, que me parecían no tener relación entre sí... Al buscarlos en los estantes y releerlos advierto ahora que se integran a este tiempo de desolación, enfermedad, desquicio político y muerte. No especialmente a la performance. De ellos nombro el más directo, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* de George Steiner (2007). Recibo a fines de 2020 una invitación para publicar, me entusiasma la posibilidad de relacionar las artes escénicas y la traducción, ante mí veo trazada aquella ruta espiralada, con sus lecturas y espacios de ascenso y descenso, enigmas, pequeñas certezas y necesidades. Una, leer el texto de *Ethica* escrito por Claudia Castellucci; dos, acceder al video de la obra; y, por último, encontrar una traducción de la *Ética...* de Spinoza que me satisfaga. Inicio la búsqueda, escribo cartas y la Societas me da acceso al texto, al video y a las fotos que requiero. Agradecida a Societas transito la ruta. Siguen los interrogantes. ¿Podré hacer nexos entre la performance y la reescritura filosófica que traduce dicha acción? ¿Responder al imperativo que escribí y que ahora retorna? Otra certeza, a Laclau (2006) y a Agamben (2008) esta escritura no los aludirá, aunque sí de alguna manera están comprendidos. La traducción que elijo de Spinoza se correlaciona exactamente con el título de la performance y nombra la segunda parte de *Ética*. Pedro Lomba (2020) traduce la *Ética* de Spinoza del latín y expone su trabajo crítico, así claramente *mente/Mentis es cuerpo/Corporis* y no alma –aunque sea en otros momentos ánima, eso me satisface– porque si mente fuera *alma* y no cuerpo, eso traería dificultades interpretativas en cuanto concepto filosófico de raigambre cartesiana no pertinentes para este abordaje. Por otra parte, y, en coherencia, sumo conceptos de Vinciguerra (2020: 129), cuando lee a Spinoza

y traduce *admiratio*, en despliegue diferencial la coloca frente a la duda que guiaba al sentido antes de la crisis cuando la sorpresa corta la concatenación de imágenes. Relación valiosa para acercarme a Mente como figura en la performance. Así el ensayo del filósofo italiano aporta para interpretar-traduciendo la experiencia de la performance de les Castellucci:

La *admiratio* [como sorpresa, maravilla] es un momento de crisis para la mente. Con ella el significado permanece en suspenso, el sentido se inmoviliza. La concatenación de las imágenes se interrumpe, sea porque la imagen sobre la que se detiene es nueva, sea porque es singular (Vinciguerra, 2020: 128).

La sorpresa sella la mengua de la actividad de la mente cuando esta es capturada por una imagen que le es terriblemente presente. Petrificada, secuestrada, el ejercicio del pensamiento que consiste en juzgar resulta distraído. A diferencia de la duda la *admiratio* es un momento de suspensión de la vida psíquica. Mientras que la duda es fundamentalmente una oscilación, un fluctuar entre dos, siempre incómodo, incluso doloroso por poco que se asuma la responsabilidad de afectos como la esperanza o el miedo, la sorpresa o la maravilla es una cesura, es un corte. Es decir, interrumpe un continuo, señalando la diferencia entre un cierto orden de significados y algo que se reserva un sentido inesperado. Con ella la mente se pierde. Debilitadas sus referencias, es también el momento en que se prepara para reorientarse (Vinciguerra, 2020: 129).

Esta explicación y la diferencia establecida me lleva a las investigaciones sobre el teatro del siglo XXI (Musitano, 2016a: 13-47; 2018b) y a conceptos como los de cesura (van Muylem, 2017) e inminencia (García Canclini, 2011). Vuelvo a la experiencia escénica de la performance en Buenos Aires, a aquel mayo de 2019 (sopesando ahora las dos palabras que antes cité traducidas del latín de Spinoza por Lomba y Venturi, respectivamente). Vuelvo con mi imaginación al espacio, a la puesta, y a la Bienal de Performance, en el Teatro Coliseo. La sala casi a oscuras, mientras la gente va por el pasillo central, entre las butacas de la platea. Al subir al escenario el primer obstáculo da un indicio: la puerta para entrar al espacio en el que se nos ubicará resulta estrecha, tiene la forma de una figura de mujer, está cortada en la madera que cubre la visibilidad del escenario desde las butacas. Invalidada la cuarta pared de lo teatral, rota la invisible convención, se la niega sin subterfugios. Una pared de melamina es la materia que cierra/abre, a les espectadores, un espacio incómodo. Surcado el cuerpo/puerta nos ubicamos entre el negro del grueso cortinado –que cierra bambalinas– y el blanco de la pared del frente, con ese escollo curvilíneo por el cual pasan unes y otras, acomodándose, parades o sentándose en el suelo. ¿Qué vemos, qué atrapa nuestra atención? ¿Qué dificultades están en escena para el mirar y el estar? No todes miramos hacia arriba. Recuerdo la sorpresa que tuve/tuvimos ante la mujer que pendía de su dedo, cargando con su peso. La mujer joven cuelga de un cable, sostenida por su dedo índice del triángulo de acero. Oscila. Hace pequeños gestos con su brazo izquierdo. ¡No es fácil para nosotros abajo tener el cuello en tensión! Sabemos que en esa posición se quiebra el flujo de la sangre, tal como para el éxtasis en sus danzas se acomodaban las bacantes. Sostenemos, asimismo, la pesadumbre que imaginamos para la mujer que sobre nuestras cabezas levemente oscila. ¿Es un efecto buscado el compadecerla? Ella parece inmune. ¿Es la distancia con el arriba la materialidad que objetiva nuestra experiencia? Los cuerpos en presencia hoy se ven diferentes en estos tiempos de pandemia (Artaud, el teatro y la peste).



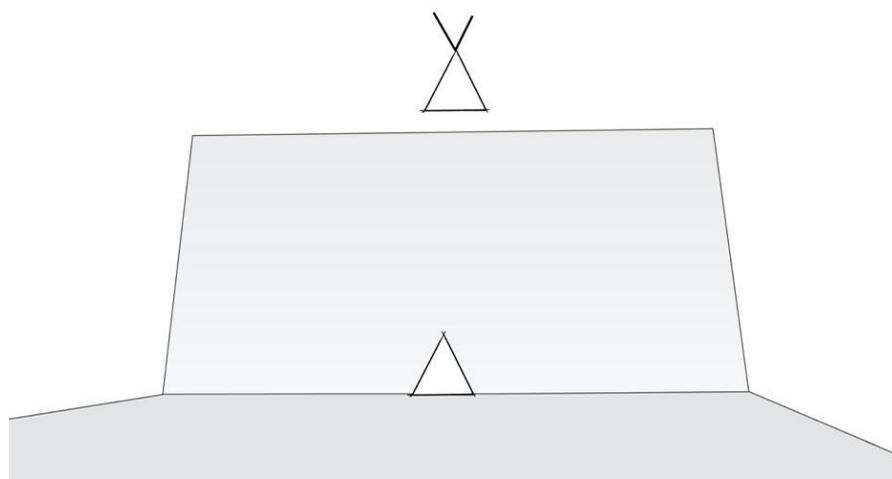
Ethica © Foto de Guido Mencari

Nuevos surcos en la memoria, capas y más capas de figuratividad. Debajo de la mujer con su cuerpo pendiente se desplaza un perro-cámara. ¿Qué traducen estas presencias? Oscuridad del pelaje. Desacomodado lo esperable, se escuchan maullidos. ¿Por qué se nos niega el ladrido? Respondo que es propio de la poética del obstáculo, cara a la *Societas* (Musitano, 2016a: 21). Los significantes interrumpen el paso de los datos al sentido que entrega la sensorialidad. Una vez que todos se hallan en sus lugares lo imposible se produce: es el diálogo entre la mujer y el perro (que dice por mediación tecnológica). Escuchamos las palabras en italiano, leemos los sobretítulos traducidos al castellano, letras brillantes sobre la pared blanca. Dispersión de los significantes. ¿Ruptura o suspensión de los significados? Distorsiones, quiebre de los significantes... Todo/nada puede ser traducido... Siento la imposibilidad: en el recuerdo no todos los diálogos pueden ser hilados. Ahora leo el texto, lo disfruto. Admiro la mujer pendiente,

dudo ante los equívocos diseminados, ni siquiera puedo asignarles la posibilidad de paradojas o enigmas. El video se constituye en una herramienta para la investigación, corroboro sensaciones, percepciones, movimiento de los cuerpos.

Si el cuerpo humano ha sido afectado una vez por dos o más cuerpos al mismo tiempo, cuando la mente imagine después luego a uno de ellos, al instante recordará también los otros (Spinoza, Ética, II, 2020: 133. Proposición 18. Cursivas del texto).

Según anteriores investigaciones (Musitano, 2019, 2018 a y b, 2017, 2016a y b) podría decir que les Castellucci han hecho de los obstáculos, descentramiento del pensamiento y cuestionamiento del lenguaje, propuestas importantes en su poética. Léi, leo, en este 2021, lo que Romeo Castellucci ha dicho sobre la obra que se presentara por primera vez en Venecia, en el 2013. Reviso las entrevistas, gacetillas y crónicas publicadas sobre *Ethica...* El director destaca la alegoría. Ella, Luz; el Perro/Cámara, la posibilidad engañosa de la inmortalidad de las imágenes y de la tecnología; la Puerta (luego rellenada para la visión con fragmentos de cuerpos en amalgama) es la Mente; y tal vez la audiencia, Multitud/Comunidad. Nuevamente observo el video de la puesta en escena de 2017, miro cómo entra la gente a la escena, el silencio ritual y la materialidad mínima impactan. La geometría del espacio ordena –lo confirma la cámara fija, situada exactamente al frente de las figuras de la Luz y la Mente– y se muestra neto el rectángulo blanco de la pared del fondo, que se abre en las líneas oblicuas del suelo, también blanco, acá un boceto de esas geometrías:



Un triángulo de acero sostiene a la Luz/Mujer, su cuerpo y vestido invierten y empuñan otro triángulo. La Mente, abajo, suma un triángulo que como cuerpo se ve incompleto en sus líneas laterales (véase la anterior foto de Guido Mencari). Una vez llena la sala todo lo demás es oscuro.

Contrastes y reiteraciones se corresponden con el diálogo que –por la lectura del texto que escribiera Claudia Castellucci queda claro– incluye desde la risa del Perro a espectadores y sus cuerpos. Les espectadores en el abajo, con sus sudores y olores, son considerados por la Cámara desde esa sensorialidad (humedad). Así opera este doble mimético, imaginario y ficcional, de lo que vemos en el entrecruzamiento de cuerpos que conforma (a lo Spinoza) la Mente. Lo conflictivo aparece en el diálogo que se da entre el Cuerpo (“*Se tutti sapessero quello che sono!*”), la Luz (“*Chi ha parlato con voce di fronda?*”), y la Cámara –que en italiano es Telecámara: (“*Chi parla? Siete ancora voi? Siete forse voi, animali della mente, che riprendete a farvi vivi?*”). En este intercambio

se tensa lo que es propio de cada uno –la verdad, los afectos– más la presunción de la Cámara y lo que resiste a la muerte –ese infinito o eternidad– en Spinoza (2020, véase I, Proposición 29, Escolio: 79-80).



Ethica © Foto de Guido Mencari

Luz, Cámara y detrás de la puerta Cuerpos/Mente. Estas figuras, vestidas con largas túnicas blancas, en ritmo acompasado, dan sentido ceremonial a su transitar. Al dialogar la Luz critica el arte por querer pintar lo invisible, mientras la Mente/Cuerpo hace síntesis de cierto arte que asumimos regido por las leyes de la geometría: “*La spina dorsale. La regola. L’arco*”, tal como dice el texto escrito por Claudia Castellucci (2013: 3). La Cámara/Perro expresa lo que puede realizar según su capacidad de visibilidad, ya que, si las cosas concluyen, por ser corruptibles, es en la Cámara que

continúan a existir. Esa manera de materializar e imaginar la *captura* de lo existente me remitió a *La invención de Morel*, del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1972: 80-88). Releo la disculpa del inventor de una máquina de visión y sensorialidad constante, porque su invento *reconstituía* de modo continuo escenas, personas, animales como si tuvieran *alma* (¿Cuerpo/Mente?), en una isla que había sido dotada de las condiciones necesarias para la repetición incesante. Cito al inventor:

Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados (...) Podría haberles dicho al llegar: Viviremos para la eternidad. Tal vez lo hubiéramos arruinado todo, forzándonos para mantener una continua alegría (Bioy Casares, 1972: 80).

Expectación, temporalidad, lo irrepresentable

Las interacciones entre Luz, Cámara, Mente revelan cómo la performance tiene eje en la reflexión crítica sobre el lenguaje, qué es lo que puede o no representarse, decirse, significar, o constituir lo real. En el diálogo, se advierte cómo suenan, o *significan*, lo que dicen las figuras. La dramaturgia resalta en cada una de ellas las palabras, cómo cuestionan los vocablos que las definen: si verdades o falsedades, si dicen de sus deseos o niegan su identidad. Aquí Spinoza y su Ética. La Mente –con una voz solemne, por momentos coral– toma palabras acerca de lo real, de la geometría (¿del orden?) y, por el modo en que se las escucha suenan enigmáticas, mientras las figuras blancas en la Mente/Cuerpo se mueven solemnes.

MENTE: La stazione eretta. La coltivazione dei cereali. La luce.

LUCE: Che bello, poter dire queste cose con cognizione di causa! Che zapore!

Quanto è amabile parlare! Beati voi! (Castellucci, 2013: 4).

Desde la performance y desde la obra de Spinoza nos preguntamos: ¿cómo pensamos/percibimos/experimentamos para la felicidad? ¿Cómo definimos/conocemos nuestra Mente/Cuerpo? ¿Qué efectos imaginarios/racionales producen la presencia/puesta en escena no representacional?

Il teatro è un interruttore: stacca, interrompe il flusso. Lo è sempre stato, in tutti i tempi (Castellucci en Giovannelli, 2020).

Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con “lo real” tan oblicua e indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente “suspenden” la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser (García Canclini, 2011: 12. Las comillas son del autor).

Tras otras respuestas vuelvo a la performance, poco antes del minuto 20, la Luz/Mujer que pende arriba, con su deseo de diálogo hace gestos con el brazo izquierdo, conmovida. Abajo, habla la Cámara/Perro, siguen los maullidos, y en la Mente se producen entrecruzamientos de cuerpos desnudos, que impresionan por las formas que producen, sumando la voz coral con la que se expresa.

La mente humana tiene ideas (...) en cuya virtud se percibe a sí misma (...), a su cuerpo (...) y a los cuerpos externos como existentes en acto y así (...) tiene un

conocimiento adecuado de la esencia e infinita de Dios (Spinoza, 2020, II, Proposición 47, Escolio: 166-167).

Leo el poema “Escolio” de la poeta argentina Liliana Lukin (2012: 74): “Más allá de la felicidad/ no tengo virtudes. / La perfección de mi sueño/ está en que sueño”. En su libro *La Ética demostrada según el orden poético* ficcionaliza la voz de Baruch Spinoza (Lukin, 2012: 79 y 81):

Yo, que he sido
puesto fuera, temido y
desoído y siempre a punto
de caer, cuelgo
del hilo de mi razón
como de la cuerda
el ahorcado:
soy mi razón y mi cuerda.
(...)

Yo que he sido
Echado, expuesto, amo el resto
de luz que hace posible
ver el jardín donde no
hay un jardín: amo mi arrojito,
mi cerrojo, el texto
en el peligro
concebido.

Vuelven la cuerda, la puerta, el peligro, la luz. El cuerpo múltiple de Mente retoma algunas formas de la tradición occidental, pareciera que el director y la dramaturga han seleccionado fragmentos iconográficos de la plástica y la literatura: la Luz-mujer se toma el vientre como algunas *madonnas*; la Mente se refiere a *Memoria del subsuelo* de Dostoievski; el Perro-cámara parafrasea y suenan en eco Empédocles y ciertos conceptos de la religión medieval. “La imaginación es el arte de distribuir acentos, ordenar diferencias, poner de relieve e introducir valores” (Vinciguerra, 2020: 130):

LUCE: Tutte le cose che incameri sono un fegato attaccato da un fungo. E' strano che tu sia un'invenzione semplicemente umana, perché anche tu provvedi il buio. Tu riduci tutto lo spazio e tutto il tempo della vita quotidiana. Tu fermi tutto. Anche la morte c'è già stata.

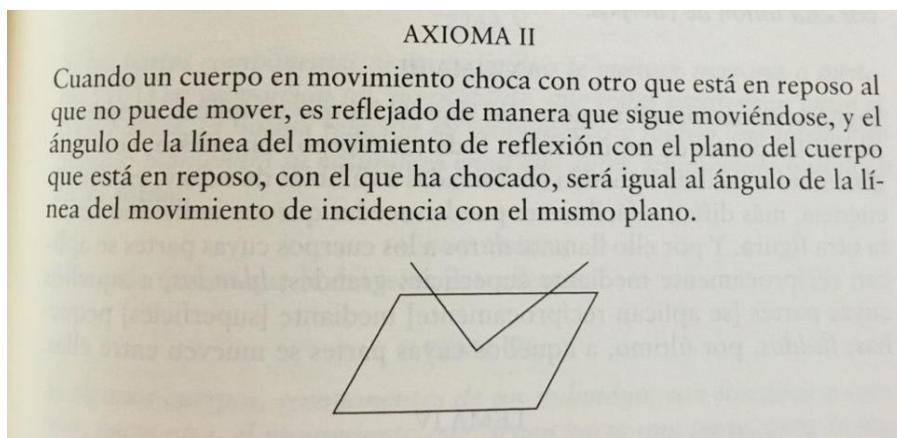
TELECAMERA: Ah! Ah! Ah! Non farmi ridere. Io sono un giocattolo che può essere rotto. E' strano piuttosto che tu sia un'entità. Usi parole troppo umane (Castellucci, 2013: 8).

Hacia el final de la performance la Cámara usa tonos de voz diversos, pasa de lo íntimo al grito en lejanía, el perro jadea. A su vez, Mente deja espacio a un verde follaje (“voz de follaje”), pasa luego al negro y todo deviene transformación. Momentos antes del final sale a escena –con gran esfuerzo– por el espacio del Cuerpo-Mente una figura negra, con larga cola, escultura escénica de impacto visual y emocional.

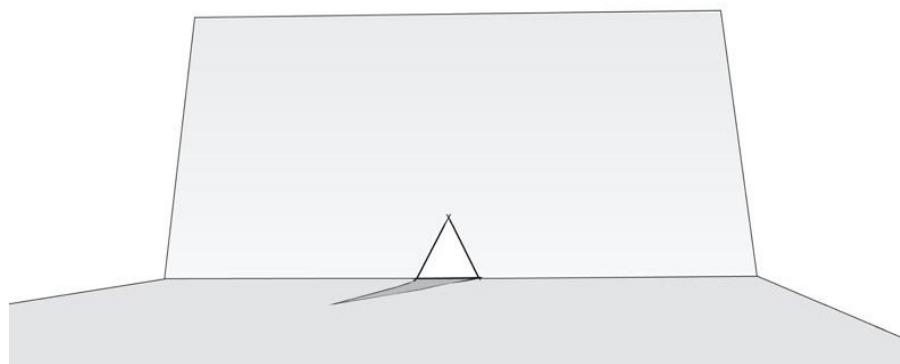


Ethica © Foto de Guido Mencari

Desaparece la Luz. Y la Cámara anuncia tanto el agotamiento del tiempo como su extensión. Se sabe, sabe la Cámara que con la Luz serán una pareja no generadora, sí estéril. Spinoza en la parte II, Axioma II, refiriéndose a los “cuerpos más simples” que se “distinguen entre sí por el movimiento y el reposo, la rapidez y la lentitud” hace un esquema geométrico que confrontamos con el boceto que espacializa la escena de *Ethica*... en que sucede la transformación y lo irrepresentable se plasma ante el público.



Ética demostrada según el orden geométrico (Spinoza, 2020: 123)



Esquema del momento en que Mente/Cuerpo ¿se transforma? , ¿corrompe?

Si de paradojas y coexistencia de los opuestos se trata, recupero momentos del final de la performance, cuando desaparece la gran figura negra, se sumerge en el hueco, y queda un resto de tela, un montículo, casi un dolmen, un recordatorio de muerte. La escena a oscuras, en silencio. Una tenue luz se cuele por la izquierda, la gente va saliendo.

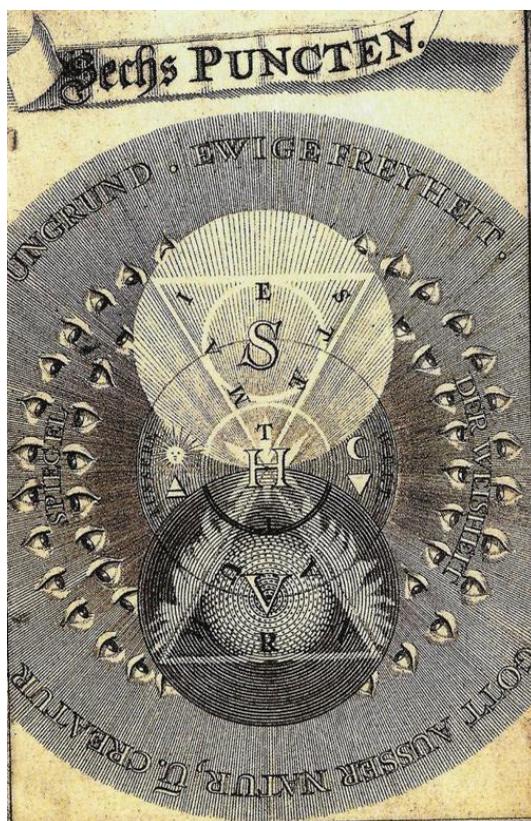
¿Se alcanzan a percibir las alegorías? Retomo lo teatral, lo complejo del vínculo entre las figuras, la suspensión de la comunicación ordinaria. La oscilación de imágenes, significados y simbolizaciones. Esta performance traduce en sentido amplio cómo pensamos y percibimos. Hace que tensemos la mirada y el arco para ir al punto que marca lo por conocer, tal vez aún desconocido, tal como asevera el director italiano (Castellucci en Giovannelli, 2020): *“Questo è il momento di sospensione in cui si tende l’arco. Presto arriverà una nuova dimensione in cui l’urgenza degli artisti si manifesterà con forza e nitore”*. Claudia Castellucci (2013: 3), antes de la presencia escultórica, había escrito bellamente estas palabras para la Mente, que conducen a una especie de alquimia – ordenamiento geométrico, poético y ético– convocando tres esferas (humana, artística e invisible): *“La spina dorsale. La regola. L’arco”*.

Tomo dos imágenes para explorar lo iconográfico en vínculo con el orden geométrico, en un intento por acercarme a lo alegórico, que a veces se torna inasible, otras obvio. Dos iconografías antiguas que encuentro por azar o por búsqueda obstinada. Una, la aldaba del Palacio Sponza, o Palacio del Rector (construcción del siglo XVI), en Dubronik, Croacia. En la aldaba están plasmados los triángulos: arriba la flor, al medio la mujer y abajo la cabeza del león. Ese triángulo alberga la divinidad Sophia, o sea la parte superior de la mente-cuerpo que se afianza sobre lo animal. Ella y el león, como dos figuras conforman un triángulo que invierte el mayor.



Aldaba, Palacio del Rector, Dubrovnik (archivo fotográfico de la autora)

La segunda iconografía remite a la mística del siglo XVI, agrega complejidad a nivel de una hermenéusis de superficie, que suma a la relación geométrica que dispongo con respecto a esta performance.



Opus magnun, Aurora (Roob, 2005: 91)

Diego Tatián consigna que en Spinoza la “naturaleza divina” es causa necesaria e inmanente, no trascendente:

...todas las cosas se siguen de su naturaleza (que no está constituida por un entendimiento y una voluntad (...) sino por una potencia infinita, en igual sentido que la naturaleza del triángulo se sigue que sus ángulos equivalen a dos rectos y todas sus propiedades necesariamente. (2019: 18-19)

Las dos imágenes con sus geometrías se potencian con la cita anterior y la siguiente –que sitúa lo teatral en la suspensión de la comunicación– y delimitan esa experiencia que conmociona, realizada en presencia, con distintos dispositivos escénicos-corporales. Permite este conjunto interrogarnos acerca de la Mente y del Cuerpo, más allá del espectáculo:

Nelle nostre vite siamo spettatori inconsapevoli in stato permanente, ventiquattr'ore al giorno. Nella sala teatrale, invece, questo ruolo risuona in modo completamente diverso: il teatro sa ferire come un pungiglione, penetrare nella pelle del pubblico e rilasciare un po' di veleno. Poi quella goccia farà effetto nel tempo, anche dopo la fine dello spettacolo, anche in altre epoche. Il veleno di Beckett o di Shakespeare è ancora efficace! Il teatro naturalmente è anche spettacolo, divertimento, non è un'esperienza mistica. Ma è una forma estetica capace di porre domande, problemi. Gli artisti sono problematizzatori, diceva Heidegger: se non viene posto un problema, non c'è arte. C'è decorazione, illustrazione, comunicazione, ma non un'esperienza che lascia il segno. [En nuestra vida somos espectadores no conscientes las veinticuatro horas del día. En la sala del teatro, en cambio, este rol resuena de una manera completamente diversa: el teatro sabe herir de un modo punzante, penetrar la piel del público y liberar un poco de veneno. Entonces esa gota letal entrará en acción con el tiempo, incluso después de que termine el espectáculo, aún en otras épocas. ¡El veneno de Beckett o Shakespeare sigue siendo eficaz! Por supuesto, el teatro también es entretenimiento, diversión, no es una experiencia mística. Es una forma estética capaz de plantear preguntas, problemas. Los artistas son problematizadores, decía Heidegger: si no se plantea un problema, no hay arte. Hay decoración, ilustración, comunicación, pero no una experiencia que deje huella]. (Castellucci en Giovannelli, 2020. Destacados y traducción de la autora del artículo).

La alegoría de las tres figuras sigue en movimiento. ¿Cómo traducirlas sin vaciarlas? La alegoría (Bleiberg y Marías, 1972: 18-19) para Quintiliano era “conversión”, “una cosa por las palabras, otra por el sentido”. Una especie de enigma, significación oculta desarrollada por trasposiciones. En consonancia he sumado otras imágenes a las de la performance, traspuestas las alegorías siguen siendo enigmáticas, y destaca la difícil “traducción escénica” de *Ethica...* Tal vez dé una clave Fredric Jameson (2013: 181) con su estudio del método de Brecht, porque acerca a la inmanencia, materialidad y corporalidad implicadas.

La alegoría consiste en retirar el elemento de autosuficiencia del significado de una representación dada. Ese retiro puede estar marcado por una insuficiencia radical de la representación propiamente dicha: brechas, emblemas enigmáticos, y cosas por el estilo; pero, más a menudo, particularmente en los tiempos modernos, toma la forma de una pequeña cuña o ventana que puede continuar teniendo sentido y parecer coherente en la representación. El teatro es, una vez más, peculiarmente privilegiado para los mecanismos alegóricos, dado que siempre está la cuestión de la autosuficiencia de sus representaciones... (...) La alegoría, es entonces, una herida inversa, una herida en el texto; puede ser restañada o controlada (particularmente por una vigilante estética realista), pero nunca extinguida del todo como posibilidad.

Repito, “una herida inversa”. Encuentro otro indicio en Tatián (2019: 22), busco en Spinoza, en la parte IV de *la Ética*, Proposición 67, cuando se refiere a la fortuna y al pensamiento de la muerte:

Un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría es una meditación no de la muerte, sino de la vida. [Homo liber de nulla re minus, quam de morte cogitat, et eius sapientia non mortis, sed vitae meditatio es] (Spinoza, 2020: IV, 361. Traducción de Lomba).

Spinoza afirma, en la demostración de esta proposición, que el hombre libre es guiado por la razón, no por el miedo a la muerte, desea “obrar, vivir”, meditar sobre la vida. Si de conversiones alegóricas se trata, mediadas por la pandemia, planteo algunas vinculadas a la comunidad. Entonces podría entenderse esta performance como meditación sobre la vida. Necesito la audiencia. Me pregunto ¿sabemos cómo opera/operó en el público *Ethica...*? Seleccione respuestas de espectadores especializadas. El primer párrafo da cuenta de la emoción del fotógrafo Luca Del Pía (2014) ante la visualidad de la obra de Castellucci. El segundo, corresponde a Justo Barranco (crítico de *La vanguardia*), quien describe en 2017 la presentación en Barcelona. El tercero y el cuarto remiten a palabras de Piersandra Di Matteo (en Vasiljević, 2018), investigadora, curadora y dramaturga de Societas. El apartado quinto da lugar a palabras de Romeo Castellucci según lo presenta Roberta Ferraresi (2016). Y el sexto, trae a colación la respuesta de Castellucci ante la interpelación de Maddalena Giovannelli (2020).

1. *L'opera di Romeo mi riporta incessantemente verso quella “prima volta”, una paralisi visiva che diventa condizione e soluzione per affrontarla. Un semplice specchio di fronte alla Medusa. [La obra de Romeo me lleva sin cesar a esa “primera vez”, una parálisis visual que se convierte en condición y solución para enfrentarla. Un simple espejo frente a Medusa] (Del Pía, 2014. Traducción de la autora del artículo).*

2. [*Ethica*] Es un montaje breve, fascinante y críptico. O, más bien, repleto de posibles sentidos, porque todo el mundo sale discutiendo el significado de lo que ha visto. ¿Qué representa esa joven mujer colgada de un cable por un solo dedo a varios metros de altura? ¿Qué simboliza ese enorme perro terranova que pasea entre los espectadores comiendo de vez en cuando del suelo y con un micrófono al cuello por el que maúlla o habla? ¿Y esa silueta humana perforada en la pared por la que entra el público y a través de la cual se ven escenas casi oníricas? Es *Ethica. Natura e origine della mente*, un montaje del gran director italiano Romeo Castellucci nacido en la Bienal de Teatro de Venecia que dirigía Àlex Rigola. Una performance, casi una instalación artística (Barranco, 2017).

3. *Il teatro di Castellucci non è in alcun modo didattico. Le sue immagini non sono mai definitive, portano con sé una promessa che solo lo spettatore può esaudire. Potremmo dire che sono sempre in potenza. [El teatro de Castellucci no es de ninguna manera didáctico. Sus imágenes no son definitivas, llevan en sí una promesa que solo el espectador puede realizar. Se puede decir que siempre están en potencia] (Di Matteo en Vasiljević, 2018: 203. Traducción de la autora del artículo).*

4. [La investigadora italiana responde acerca de la presencia de lo real en escena, en ese caso un niño de pocos meses (análogo en nuestro caso a una mujer, un perro, un cuerpo, muchos cuerpos en amalgama). Ella dice:] *Stà lì, con la verità oggettiva del proprio corpo. La reazione dello spettatore, qualunque essa sia, è determinata dall'iscrizione di questa presenza nel dispositivo teatrale. Le reazioni possono essere ambivalenti. Si prova turbamento, o una forma di rancore legato a una presunta idea di abbandono, o anche un desiderio di protezione. Qui sta la centralità dello*

spettatore, convocata da Romeo Castellucci. [Está ahí, con la verdad objetiva de su propio cuerpo. La reacción del espectador, cualquiera sea, está determinada por la inscripción de esta presencia en el dispositivo teatral. Las reacciones pueden ser ambivalentes. Hay turbación, un cierto resentimiento por un presunto abandono, o incluso un deseo de protección. Aquí reside la centralidad del espectador, convocada por Romeo Castellucci] (Di Matteo en Vasiljević, 2018: 202. Traducción de la autora del artículo).

5. [Ante una pregunta de Ferraresi (2016) sobre la tarea del artista, dice Romeo Castellucci:] «non è quello di dare risposte, ma di confezionare un enigma il più pericoloso possibile» [No es dar respuestas, sí construir un enigma, el más peligroso posible]. (Traducción de la autora del artículo).

6. [Giovannelli pregunta acerca de la comunicación, responde Romeo Castellucci:] *Ho l'impressione che oggi la questione della comunicazione sia, per metafora, un letto di malattia. Siamo malati di comunicazione: siamo immersi in una parola circolare, autoefficace, in una sorta di rumore bianco. Ma alla fine della giornata, quali parole ti hanno toccato, quali sono riuscite a nominare il tuo nome? Poche, nessuna. Immagino spesso il linguaggio come un panorama che cambia, e oggi ho l'impressione che intorno ci sia un deserto, un deserto di quantità indistinta, senza differenza.* [Tengo la impresión de que hoy la comunicación es, metafóricamente, un lecho de enfermo. Estamos enfermos de comunicaciones: inmersos en una palabra circular, autoeficaz, en una suerte de rumor blanco. Al finalizar la jornada, ¿qué palabras te han dejado huella, cuáles han logrado nombrarte? Pocas, ninguna. A menudo imagino al lenguaje como un paisaje cambiante, y tengo la impresión que alrededor hay un desierto, de cantidad imprecisa, sin diferencia] (Castellucci en Giovannelli, 2020. Traducción de la autora del artículo).

Comunidad de la alteridad, en la que triangula luz/cuerpo/mente. Los seis párrafos anteriores traducen las imágenes y algunos de los efectos de la performance como experiencia. Muestran cómo se han integrado los espectadores –más allá de las interpretaciones y alegorías– y cómo importan las presencias, sus acciones, la incidencia escénica de lo lumínico, de las oscuridades, y geometrías. La fisicidad. En un mínimo paréntesis se cierra el texto dramaturgico, queda la escena sin público, a solas el enigma textual deja esta mínima huella: “(nell’attesa della fine di tutte le cose)” (Castellucci, 2013: 9).

Ficha técnica de la performance (Programa de mano)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bial de Performance 2019.

Teatro Coliseo. 10 y 11 de mayo de 2019. Duración: 45’.

Concepción y dirección:

Romeo Castellucci. Texto: Claudia Castellucci.
Sonido: Scott Gibbons. Performer: Silvia Costa.
Y con la participación de Ayelén Clavin, Carolina Faux, Carla de Grazia, Margarita Molfino, Florencia Montaldo, Amalia Tercelan. Voz en off, masculina: Bernardo Bruno. Esculturas: Istvan Zimmermann y Giovana Amoroso. Dirección técnica: Filippo Mancini. Ingeniería de sonido: Michelle Braga. Supervisión de producción: Benedetta Briglia. Organización y promoción: Gilda Biasini y Giulia Colla. Administración: Micaela Medri, Elisa Bruno, Simona Barducci y Massimiliano Coli. Producción: Societas.

Co-Producción: T2G-Théâtre de Gennevilliers,
Centre Dramatique National de Creation
contemporaine. Producción gira: Aldo Grompone.

**Obra creada en Venecia para la Biennale College-Teatro, agosto de 2013,
coproducida con el Théâtre de la Ville y el Festival
d'Automne de París, en colaboración con la
Biennale di Venezia.**

Fotografías de Ethica © Guido Mencari.

**Ethica © Texto y Video. (2017). Portugal: Biennial of Contemporary Arts, Lisboa-
Porto. Gentileza de Societas.**

Bibliografía

- » Agamben, G. (2008). *El lenguaje de la muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- » Barranco, J. (2017, 26 de noviembre). “Castellucci: la comunicación ha tomado el lugar del pensamiento”. *La Vanguardia*. Barcelona, [en línea]. Consultado el 20 de enero de 2021 en <https://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia/20171124/282437054429779>
- » Bioy Casares, A. (1972). *La invención de Morel*. Madrid: Alianza (con autorización de Emecé Editores).
- » Bleiberg, G. y Marías, J. (1972). “Alegoría”. En *Diccionario de Literatura Española*. Madrid: Ediciones Revista de Occidente.
- » Castellucci, C. (2013). *ETHICA. Natura e origine della mente. Dialogo tra una telecamera e la luce*. PDF, gentileza de la autora y de Societas. Castellucci, C. y Castellucci, R. (2017). *Ethica. Natura e origine della mente*, © Video, gentileza de Societas. Portugal: Biennial of Contemporary Arts, Lisboa-Porto.
- » Del Pia, L. (2014, 7 de marzo). “Lettere a Romeo Castellucci | Le visioni di Orfeo”, [en línea]. Consultado el 10 de abril de 2019 en <https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/lettere-romeo-castellucci-le-visioni-di-orfeo>
- » Ferraresi, R. (2016, 8 de septiembre). “Biennale Teatro 2016”. Consultado el 2 de febrero de 2021 en <https://www.doppiozero.com/materiali/biennale-teatro-2016>
- » García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- » Giovannelli, M. (2020, 18 de diciembre). “Romeo Castellucci: Questo e il momento di tendere l’arco”. [en línea]. Consultado el 2 de febrero de 2021 en <https://www.doppiozero.com/materiali/romeo-castellucci-questo-e-il-momento-tendere-larco>
- » Jameson, F. (2013). *Brecht y el método*. Buenos Aires: Manantial
- » Laclau, E. (2006). *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: FCE.
- » Lukin, L. (2011). *La Ética demostrada según el orden poético*. Buenos Aires: La Cebra.
- » Musitano, A. (2019) “Procedimientos de la vanguardia en los espectáculos de Romeo Castellucci”. En Koss, M. N. (ed.y compil.) *Actas de las III Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: IAE, UBA. [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2021 en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4648/2796>
- » Musitano, A. (2018a). “Vanguardia y postvanguardia, plástica y teatralidad en el siglo XXI”. En Koss, M. N. (ed.y compil.) *Actas de las II Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: IAE, UBA. [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2021 en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2018/paper/viewFile/4373/2660>
- » Musitano, A. (2018b). “Teatralidad y plástica en el siglo XXI”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 14 (28), 1-26. [en línea]. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5475>

- » Musitano, A. (2017). “Redefiniciones de la vanguardia histórica en el teatro de postvanguardia de Romeo Castellucci y la Societas Raffaello Sanzio”. En Koss, M. N. (ed. y compil.) *Actas de las I Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: IAE, UBA. [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2021 en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/IIAE/IAE2017/paper/viewFile/3053/2303>
- » Musitano, A. (2016a). “El paisaje dramático y la traducción del dolor”. En van Muylem, M. (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*, 13-47. Córdoba: Papeles Teatrales, FFyH, UNC.
- » Musitano, A. (2016b). “Objetos luminosos, sensorialidad y experiencia pensante en *Il Purgatorio* de Romeo Castellucci (2008)”, 223-237. En Musitano, A. (Comp.) *Actas VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT. [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2021 en https://drive.google.com/file/d/oB_tISAR5St_dbk11VGItZ-mE3d3l6UGQ4dUMyNFYycFFhNoN3/view
- » Roob, A. (2005). “El Opus Magnun Aurora”. En *Alquimia & Mística. El Gabinete Hermético*. Italia: Icons, Editorial Taschen.
- » Spinoza, B. (2020). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición bilingüe, español-latín. Trad. y ed. de Pedro Lomba. Barcelona: Trotta.
- » Steiner, G. (2007). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. México: FCE y Siruela.
- » Tatián, D. (2019). *Spinoza disidente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- » van Muylem, M. (2017). *Teatro flamenco contemporáneo* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- » van Muylem, M. (Comp.) (2016). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Papeles Teatrales, FFyH, UNC.
- » Vasiljević, V. (2018). “Uno sguardo su Castellucci, fra realtà, voce e spazi. Intervista a Piersandra Di Matteo”, a cura di Vanja Vasiljević. *Itinera, Rivista di filosofia e di teoria delle Arti* (16), 201-208. Milano. [en línea]. Consultado el 20 de diciembre de 2020 en <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/11498/10845>
- » Vinciguerra, L. (2020). *La semiótica de Spinoza*. Trad. de Fernando Venturi. Buenos Aires: Cactus.