



Encarnar la disciplina, disciplinar la carne: *Ars higienica*

María Silvina Persino
(Trinity College, Estados Unidos)

Parte del proyecto de modernidad de las nuevas naciones latinoamericanas en el siglo XIX era la elaboración de un nuevo entramado cultural y, sobre todo, la modelación de un tipo de ciudadano que debía habitar las ciudades de esas repúblicas.¹ Uno de los modos discursivos que esta necesidad prescriptiva asumió fue la de los “manuales de urbanidad”, que proliferaron en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo. Entre ellos, el que tuvo mayor difusión en el continente fue el del venezolano Manuel Antonio Carreño, cuyo título completo era *El Manual de urbanidad y buenas maneras para el uso de la juventud de ambos sexos, en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales*.² Salió como fascículo en la prensa de Caracas durante 1853 y luego se publicó como libro por primera vez en Nueva York, en 1854. Tal vez sorprenda saber que la Editorial Patria, en México, en 1983 estaba publicando la trigésimo octava edición y que la edición que he manejado es una nueva impresión hecha en Caracas en el 2001, con una segunda edición en el 2002. Aún más: podemos obtener un ejemplar publicado en 2003 a través de Amazon.com ¿Quiénes compran y leen este manual hoy en día? Responder a esa pregunta supondría un nuevo proyecto de investigación.

Existe referencia a este *Manual* en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. Karl Salkjeslvik compara el discurso de la receta de cocina y el de un manual como el de Carreño y concluye que ambos tienen en común su carácter operacional, ya que el seguimiento de una cierta fórmula garantiza el éxito.³ Ahora bien, ¿cuál es el éxito prometido en el caso del manual y cuál es el fracaso que amenaza a quien no lo siguiere al pie de la letra? El texto era una guía para acceder a la ciudadanía moderna y convertirse en un sujeto “civilizado”, habitante de las nuevas urbes y distinto de las masas populares y bárbaras. Se lee en la “Introducción”:

¹ Beatriz González Stephan, “Escritura y modernización: La domesticación de la barbarie”, en *Revista Iberoamericana* LX, 166-167, enero-junio 1994, p. 110.

² Caracas, Libros El Nacional, 2002.

³ Karl Salkjeslvik, “El desvío como norma: La retórica de la receta en *Como agua para chocolate*” en *Revista Iberoamericana* LXV, 186, enero-marzo 1999, p. 177.



Sin el conocimiento y la práctica de las leyes que la moral prescribe, no puede haber entre los hombres ni paz, ni orden, ni felicidad; y en vano pretenderíamos encontrar en otra fuente los verdaderos principios constitutivos y conservadores de la sociedad que nos proponemos estudiar y las reglas que nos enseñan a conducirnos en ella con la decencia y moderación que distinguen al hombre civilizado y culto⁴.

Este comienzo que parecería preceder a un tratado de moral, por el contrario precede a un manual de un nivel de practicidad, detalle y concreción sorprendentes. Algunos ejemplos del índice pueden dar una idea: "Del aseo en nuestros vestidos", "Del modo de conducirnos cuando estamos hospedados en casa ajena", "Del modo de conducirnos en el templo" (259-60). Y es este nivel de concreción el que hizo del manual un material apto para la puesta en escena, tal como lo prueba el espectáculo *Ars Higiénica*, del grupo "La Fronda", dirigido por Ciro Zorzoli.⁵

Los actores son cinco hombres y tres mujeres muy jóvenes, vestidos con ropa de trabajo gris que, aunque en intención del director es de neutralidad temporal, puede sugerir en el espectador la época de la publicación del manual de Carreño.⁶ La poética del espectáculo es hasta cierto punto radical, en tanto opera bajo el principio de la acumulación de segmentos, sin una historia que se desarrolle, sin caracterización de personajes ni una relación perceptible entre ellos. Óscar Cornago se refiere al ritmo como la "clave de construcción" y "estrategia de teatralidad" de *Ars higiénica*.⁷ Se podría añadir que es, además, la materia que proporciona cohesión al espectáculo, en la repetición de acciones y palabras que se suceden. No obstante, como se verá más adelante, la obra juega a pervertir constantemente tanto la eficiencia de las normas que propone como el ritmo en tanto su principio constructivo.

Zorzoli, el joven director de la obra, sin duda estaría en desacuerdo con la afirmación de que el espectáculo se basó en el texto. Según su crónica, fueron siete meses de ensayo durante los cuales él, inspirado en la lectura del manual encontrado por casualidad en una librería de viejo, lanzaba propuestas de improvisación y juego

⁴ Carreño, op. cit., p. 5.

⁵ Estrenado en 2003 en el Teatro del Abasto, formó parte del IV Festival Internacional de Buenos Aires ese mismo año. Con algunas interrupciones, siguió en cartel hasta mediados de 2005, y se presentó en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en octubre.

⁶ Comunicación personal, agosto 2003.



actoral en torno a temas como la construcción de la naturalidad y la generación de un orden. Se trata de lo que se ha denominado "dramaturgia de escena", una ampliación del concepto de dramaturgia que es cada vez más vigente en el contexto del nuevo teatro argentino.⁸ Estamos ante un fenómeno en el cual la obra se crea en escena, y surge tanto de las ideas sugeridas por el director como de los juegos escénicos propuestos por los actores. Es cierto que el espectáculo es mucho más que una puesta en escena del manual, y sin embargo, en muchos momentos se utilizan en forma textual fragmentos del libro de Carreño. Estos se alternan con otros segmentos surgidos de la dramaturgia colectiva del grupo, las más de las veces sin texto alguno. Es en estas instancias cuando se hace evidente que la obra es el producto, no solamente de una dramaturgia de escena, sino también de una dramaturgia del cuerpo. La propuesta creativa surge del trabajo corporal de los actores.⁹

Según lo declarado por Zorzoli, eligieron fragmentos del texto de Carreño con mayor potencialidad escénica, de ahí que predominen en el espectáculo las reglas relativas al cuerpo, más que las relativas a las buenas maneras verbales.¹⁰ Esto queda claro desde *antes* del comienzo de *Ars higienica*, o mejor dicho, lo que *creemos* ser antes del comienzo. Cuando los espectadores se están acomodando en la sala, uno de los actores está recitando las reglas de Carreño de la sección "Del modo de conducirnos en los espectáculos", la primera de las cuales reza: "Cuando hayamos de concurrir a una diversión pública, presentémonos en el local un poco antes de la hora señalada para principiarse, a fin de no exponernos a tener que entrar en momentos en que perturbemos a los demás"¹¹. La obra se vuelve autorreferencial y los espectadores son puestos en el lugar de destinatarios del mensaje, sin poder evitar el haber

⁷ Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires, agosto de 2005. Manuscrito inédito, s/n.p.

⁸ Jorge Dubatti, *El convivio teatral: Teoría y práctica del teatro comparado*; Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 45.

⁹ María Fernanda Pinta llama a esto "dramaturgia encarnada" en "Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas", *telondefondo* (www.telondefondo.org) 1, agosto de 2005, p. 6.

¹⁰ Citado en Silvana Laura Hernández, "Ars higienica o el rigor del mandato", en Jorge Dubatti (comp.), *El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires*; Buenos Aires, Atuel, 2003; p. 32.

¹¹ Carreño, ob. cit., p. 86. Interesa señalar que en 1834 se crea el "Reglamento de policía del teatro" para la ciudad de Caracas. La puntualidad en la llegada a los espectáculos era uno de los tantos puntos de este documento, que en su totalidad intentaba regular el caos que las funciones de teatro suponían hasta ese momento. La mala iluminación favorecía el desarrollo de actividades tales como defecar, orinar o fornicar. Replicar, silbar o abuchear a los actores era práctica común. Las mujeres decentes sólo concurrían en grupos y se sentaban en el centro de la fila, protegida por sus familiares. El nuevo reglamento procuraba otorgar al teatro cierta jerarquía social, resemantizando el uso de los espacios públicos en las nuevas ciudades (Dunia Galindo, *Teatro, cuerpo y nación: En las fronteras de una nueva sensibilidad*. Caracas, Monte Ávila, 2000; 23-48).



incurrido en la violación de la norma: hemos llegado irremediablemente tarde. De este modo, apenas ingresados a la sala se nos ha involucrado en una situación de disciplina que nos vuelve culpables. Ese comienzo rompe entonces con el “nosotros” del discurso del manual que, engañosamente, pretende difuminar la autoridad del sujeto hablante. En efecto, la mayor parte de las prescripciones del libro se expresan en una primera persona del plural, como intento demagógico de incluir al hablante como posible pecador.¹² En cambio, en *Ars higienica*, la situación inicial define, por un lado, a un sujeto transgresor -el espectador que ha llegado tarde-, y por otro, a quien posee la superioridad de la voz de la ley: el actor a quien le toca recitar la regla. De ahí en más, aun cuando el discurso de la norma se aplique a los actores, será difícil para el espectador sustraerse al lugar del destinatario y a la inminencia de la culpa. Esto queda enfatizado en los momentos de la obra en que los actores recitan parte de las reglas de Carreño con su mirada fija en el espectador, claro destinatario de la demostración práctica que se pone en escena.

Aún antes de entrar a la sala, la entrega del programa de mano ya nos pone en sobreaviso en cuanto a ciertas obsesiones que se desarrollarán en la obra. En efecto, se nos entrega el programa dentro de un sobre de polietileno sellado para garantizarnos su asepsia. Esto entronca con una línea temática del manual de Carreño, relativa a la higiene personal (Capítulo II “Del aseo”, Artículo II. “Del aseo de nuestra persona”) que el espectáculo del grupo La Fronda se encargará de hipertrofiar hasta el ridículo. En un primer momento llamado “Aseos generales”, se enuncian reglas del manual de Carreño tomadas textualmente, como por ejemplo:

Nuestras manos sirven para casi todas las operaciones materiales de la vida, y son por lo tanto la parte del cuerpo que más expuesta se halla a perder su limpieza. Lavémoslas, pues, con frecuencia durante el día y, por de contado, todas las ocasiones en que tengamos motivo para sospechar siquiera que no se encuentran perfectamente aseadas, nunca nos acerquemos a comer sin habérmolas lavado.¹³

¹² En su contexto de creación y utilización, ese “nosotros” del manual también ocultaba artificiosamente el destinatario restringido del texto. En efecto, quedaban excluidos de la categoría de ciudadanos no sólo aquellos que no cumplieran las reglas de la civilización, sino en primer lugar todos aquellos que no supieran leer o no contaran con los medios para implementar unas reglas que implicaban una casa con muchos cuartos, vajilla variada, acceso al teatro, buena ropa, etc. (González Stephan, op. cit. 1994, p. 114).

¹³ Carreño, op. cit., p. 21.



Según Beatriz González Stephan, en el siglo XIX se utilizaba una higiene fragmentada, preocupada por las excrecencias visibles de partes del cuerpo.¹⁴ Además, esto se corresponde con una época cuyos ideólogos veían en el cuidado de la salud la clave para el progreso nacional.¹⁵ Este punto, que el manual de Carreño se encarga de especificar, es el que *Ars higienica* desarrolla hasta la monstruosidad en la parte que sigue a los “Aseos generales” y que, siendo completa creación del grupo La Fronda, se llama “Aseos particulares”. Prácticamente no se dicen textos, salvo breves órdenes para instar a perfeccionar la acción o para censurar el resultado. Se trata de instancias en que el espectáculo toma el texto de Carreño como punto de lanzamiento hacia zonas que se apartan de él a través de un proceso de hipérbole y ridiculización. Así, en una de las escenas, un muchacho se sienta en una mesa de espaldas al público y procede a cortarse las uñas de los pies, usando varios instrumentos, entre ellos una pulidora eléctrica. Lo que se ve casi como una tortura arranca en el personaje interjecciones de satisfacción. Otro ejemplo sería cuando entre varios sostienen a una mujer que gozosa y rigurosamente se entrega a la limpieza de su ombligo, ejecutada por los otros. Por cierto, estos momentos de extremación de los métodos de higiene son los que arrancan risitas, aunque incómodas, en los espectadores.

Debemos decir que estas y otras actividades, que los miembros del grupo practican con el objeto de cumplir con las reglas indicadas, son controladas permanentemente por la mirada de los otros quienes, implacablemente, se pronuncian sobre la calidad del trabajo, muchas de las veces con un lacerante “¡Mal!”. De manera que durante todo el espectáculo se ejerce un mecanismo de control y vigilancia que encierra una violencia latente.¹⁶ Este exceso en el celo con que se cumplen y se hacen cumplir las reglas de higiene en *Ars higienica*, nos acerca al imaginario de la plaga como posibilidad y amenaza que, como nos dice Foucault, está en la base de todo proyecto disciplinario: “underlying disciplinary projects the image of the plague stands

¹⁴ Beatriz González Stephan, “De fobias y compulsiones: la regulación de la ‘barbarie’”, en *Hispanamérica XXV*, 74, agosto 1996, p. 8.

¹⁵ David S. Parker, “Civilizing the City of Kings: Hygiene and Housing in Lima, Peru”. En *Cities of Hope: People, Protests, and Progress in Urbanizing Latin America, 1870-1930*, Ronn Pineo and James A. Baer, editors; Boulder, CO, Vestview Press, 1998; p. 158.

¹⁶ Idea sugerida por Alicia Romero, María de Sagastizábal y Marcelo Giménez, “*Ars Higienica*. El Arte de la Conjura”. Ponencia presentada en el *XII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*; Buenos Aires, 6-10 de agosto de 2003. Manuscrito inédito, s/n.p.



for all forms of confusion and disorder".¹⁷ En cuanto a este desorden, González Stephan se refiere así a las ciudades latinoamericanas del siglo XIX:

...*la enfermedad* (en este caso el cólera) terminaba por asociarse con la suciedad, la indigencia, las familias numerosas, la pobreza, la homosexualidad, la masturbación, el adulterio (especialmente femenino), la prostitución, y los temperamentos solitarios y vehementes. Por el contrario, *la higiene*, además de implicar hábitos de limpieza históricamente aceptados, vendrá aparejada con la noción de asepsia física y moral, lo que llevará a imponer conductas controladas y contenidas.¹⁸

Esta fuerte asociación entre pulcritud corporal y pulcritud moral está en la base de *Ars higienica*, donde los personajes se afanan y compiten por una aprobación cuya carga simbólica sospechamos que excede la mera limpieza de una oreja. El presupuesto básico es que el ejercicio disciplinario sobre el cuerpo llevará a la excelencia moral que a su vez alcanzará la aceptación del grupo social.

Otro de los momentos en que el espectáculo se separa del texto de Carreño para introducir su propia creación original es cuando se trabaja con especímenes. En este respecto, Zorzoli comenta sobre la gestación del espectáculo previa a la inclusión textual del manual:

Me interesaba todo lo que tenía que ver con la necesidad de ordenar y de clasificar. Entonces empezamos a extenderlo a un montón de cosas que tenían que ver con el positivismo de fines de siglo XIX, con esa corriente del darwinismo, la clasificación de la naturaleza, la organización del mundo.... Y el hecho de ponerle nombre a todo.¹⁹

En este sentido, refiriéndose al *Manual de urbanidad* de Carreño, Álvaro Contreras afirma: "El resultado es una estructura de la subjetividad social con miedo a la desintegración, e impuesta desde una fuerte codificación; [y los manuales son la expresión de] la angustia de ser desobedecido, por controlar, ordenar, y estabilizar".²⁰

¹⁷ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan; New York, Pantheon Books, 1977, p. 199.

¹⁸ Beatriz González Stephan, op. cit. 1996, p. 5.

¹⁹ Citado en Hernández, op. cit., p. 32.

²⁰ Álvaro Contreras, "Manuales, literatura y legalidades del siglo XIX venezolano" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXVI, 52, segundo semestre del 2000, p. 51



La secuencia de los especímenes en *Ars higienica* despliega esta intención de orden: nombrar como forma de conocer y, por ende, controlar. Una vez más el grupo La Fronda lleva esta voluntad implícita a su más extrema -e inútil- literalidad. Se intercalan escenas en las cuales se dedican a observar especímenes de laboratorio: piedras, objetos no identificables. Utilizando una jerga pseudo científica jalonada de latines inventados, clasifican y reclasifican. Los seres humanos de *Ars higienica* no escapan a esta voluntad clasificatoria y se genera entonces una atmósfera tensa cuando alguno de los actores o actrices toma una posición forzada, inmóvil y tortuosa, que lo separa de la normalidad del grupo. Los demás lo someterán a distintas pruebas que rondan la tortura, para evaluar sus reacciones.

Ars higienica no solamente se encarga de llevar a extremos crueles y ridículos las reglas que disciplinan las conductas humanas, sino que también, a través de su extremamiento, las hace desembocar en el fracaso.²¹ Junto con la exageración, dicho fracaso es otro de los resortes humorísticos del espectáculo. Un ejemplo sería la escena "El comer", en donde los actores, sentados a la mesa, se esfuerzan por usar correctamente los platos, vasos y cubiertos según las reglas recitadas previamente. Estas son parte de la larga sección del manual de Carreño llamada "De la mesa", donde se prescribe por ejemplo:

Respecto del tenedor y la cuchara, no introduciremos en la boca sino aquella parte que es absolutamente indispensable para tomar la comida con comodidad y aseo; teniendo el cuidados de que estos instrumentos jamás se rocen con nuestros dientes, lo cual produce un ruido sumamente desagradable y chocante.²²

En la escena de *Ars higienica*, la acción está coreografiada de manera que el grupo lleva cierto ritmo, que se interrumpe cuando alguno censura la acción del otro con el típico grito de "¡Mal!". Luego, el ritmo se acelera y se corrompe; los actores comienzan a cometer torpezas y errores cada vez mayores, que ya nadie nota en medio del caos generalizado. Si se ha dicho que el ritmo es un componente básico que estructura el espectáculo, en escenas como estas la obra desmantela su propio principio constructivo. Por otra parte, aquí se vuelven patentes dos necesidades, dos polos que son los mecanismos emocionales que vienen moviendo a los personajes a la

²¹ Hernández, op. cit., p. 36.



acción: el deseo de controlar y el deseo de recibir aprobación. En esta escena, la puesta en práctica grupal de los dos deseos superpuestos se revela como incompatible: el intento de controlar el accionar de los demás provoca el descuido de las propias acciones y la consiguiente condena de los otros. Resultado: descontrol y desaprobación.

Otra instancia de fracaso de orden se ve en la escena "Caminata con casos". Aunque sigue las reglas del manual de urbanidad (Capítulo 5, artículo I, "Del modo de conducirnos en la calle") se pone en escena con la sola enunciación nominal de hipotéticos casos (por ejemplo alguien exclama: "¡un superior y dos inferiores!"), y la inmediata puesta en práctica de la regla. Estos casos se basan en la combinación de personas de distinta categoría social (superiores e inferiores), hombres y mujeres, de a pie o a caballo, estableciendo el orden en que deben caminar en grupo y la manera en que deben proceder al encontrarse con individuos o grupos caminando en sentido contrario. Las reglas en el texto de Carreño son detalladas y los primeros casos puestos en práctica en el espectáculo son sencillos, pero las posibilidades se multiplican y los actores se apresuran a proponer nuevas combinaciones. Lo que en su origen –en el manual y en la puesta en escena- era un modo de asegurar la preservación de un orden de jerarquías sociales a la hora de circular por las aceras de la ciudad, pronto degenera en una cruel lucha por la superioridad. En escena se crea una competencia en donde cada uno quiere ocupar, en el caso propuesto, un lugar preferencial dentro del grupo, hasta que otro lo desplaza con su nueva propuesta. Todos se afanan por quedar en situación ventajosa, y la acción se acelera hasta que la confusión mezcla todos los casos y categorías posibles. Una vez más, el anhelo de orden desemboca en desorden. Estas instancias de falibilidad de las reglas no hacen sino poner de manifiesto su misma inutilidad. Alicia Romero, María de Sagastizábal, y Marcelo Giménez, en su artículo sobre *Ars higienica*, al cual enfocan desde la práctica ritual, afirman que

*los ritos ponen en juego conductas estandarizadas en las que la relación entre medios y fin parece no responder a un orden racional. ¿No descubriríamos entonces que las 'buenas maneras', incluso en el aseo, desbordan los objetivos irreprochables de salud corporal y urbanidad?.*²³

²² Carreño, op. cit., p. 201.



Se señaló más arriba que el comienzo del espectáculo encerraba una trampa al asegurar que los espectadores transgredieran las normas de puntualidad. Este "prólogo" sugiere desde el comienzo la imposibilidad del intento de conformarse a las reglas impuestas. Trabajo de Sísifo. Otro elemento en el "antes" de *Ars higienica* apunta en la misma dirección: el programa de mano. Se ha dicho que los programas de mano se dan sellados en plástico como modo de garantizar su esterilidad. Sin embargo, hay que añadir que dentro del envase se incluyen pelos y mugre. No se trata de suciedad verdadera, pero se logra un efecto muy realista al habérselos incluido con el original al reproducir el programa. De manera que el espectáculo conduce al fracaso del proyecto de urbanidad e higiene que él mismo propone, no sólo en su secuencia de escenas, sino también aún antes de su propio comienzo.

Ahora bien, mediante esta hiperbolización de las reglas de urbanidad e higiene, ¿se propone una crítica social? ¿Cuál es su blanco? ¿El proceso de civilización de los aspirantes a ciudadanos de las nuevas urbes en el siglo XIX, contemporáneo a la creación del manual de Carreño? Dudo que sea éste un objeto de interés para un nuevo grupo de teatristas en Buenos Aires en el siglo XXI. ¿Se trata entonces de una alusión al aparato disciplinario monstruosamente desarrollado durante la última dictadura militar argentina? ¿Son esas secuencias de purificación y obsesión con la higiene una puesta en escena de la metáfora de saneamiento del país usada por el gobierno en aquellos años sangrientos? Esta última hipótesis posiblemente resuene por muchos años en cualquier mostración de una imagen cercana a la tortura en Argentina. Sin embargo, hay algo de gozosa participación y hasta de auto-flagelación en los cuerpos sufrientes de *Ars higienica* que pone en cuestión esta hipótesis interpretativa. Se diría que los individuos en escena se afanan por cumplir las reglas por el placer mismo de cumplirlas, por puro prurito de obediencia, aun cuando implique el propio sufrimiento. Pero además, hay un interés en un beneficio que se recibe a cambio del rigor. Nuestro mundo contemporáneo se pone en la mira cuando se ve la obra como una puesta en escena de la competencia creciente a la que nos lanzan el mundo del trabajo y del consumo. No a otra cosa obedece el grito de "¡Mal!", cuando alguien transgrede la regla. No a otra cosa obedece la carrera desenfrenada en la que

²³ Romero et al., op. cit. , s/n.p.



desembocan las "caminatas con casos". Sus individuos se afanan por saltar a situaciones de mayor jerarquía y poder social, y por quitar al otro del mejor lugar.

Por último, llegamos a un componente del espectáculo que, después de haberse presentado durante toda la obra como accesorio y lateral, cobra carácter medular al final. En algún momento es la única acción en escena, pero la mayoría de las veces, es operada por algunos personajes al tiempo que otros siguen involucrados en la mostración de las reglas de urbanidad e higiene. En esta secuencia, completamente desligada del manual de Carreño, y fruto de la imaginación del grupo, los personajes van procesando un trozo de carne cruda a través de distintas operaciones: su selección e inspección, su lavado, desangrado, trituración. Mientras otras acciones ocurren en escena, durante un largo rato, la carne suspendida va chorreando sangre en un recipiente, en un rincón del escenario.²⁴ Intentaré mostrar cómo, a pesar de su aparente carácter desgajado, esta trama paralela entronca con la secuencia de escenas de higiene y urbanidad que se suceden en el espectáculo. Quisiera sugerir que la secuencia de la carne funciona, en el contexto de la obra toda, como "suplemento" en el sentido derrideano del término. Se le puede atribuir un carácter indecible u oscilatorio entre marginal y central, es decir, añadido o reemplazo, según el modo en que elijamos interpretar esta secuencia. Dice Derrida: "the *supplément* is neither a plus nor a minus, neither an outside nor the complement of an inside, neither an accident nor an essence".²⁵ Esta escena, aparentemente tangencial, entronca con la higiene practicada sobre los cuerpos con ahínco cercano a la crueldad, como la limpieza de oídos, la higiene del ombligo o el cuidado de los pies. En este sentido, se presenta como síntesis y a la vez reiteración simbólica de la disciplina puesta en escena durante toda la obra. Esto nos remite a uno de los ejemplos de "suplemento" que Derrida rastrea en el pensamiento de Rousseau: la educación como intervención en lo natural. Comenta de este modo una cita del pensador del siglo XVIII:

²⁴ Una de las consecuencias de esta manipulación es la contradicción flagrante con las reglas de higiene machacadas por otra parte una y otra vez. Cada vez que los personajes operan con la carne, se "lavan" las manos en un balde con agua que va quedando, necesariamente, más y más contaminada con sangre animal. Es esta otra de las maneras en que el espectáculo deshace con una mano lo que hace con la otra. Así como el fracaso señalado en las caminatas y en la comida, o con el programa de mano falsamente aséptico, aquí también, el caos en forma de contaminación va creando una cuña que penetra el orden que tan afanosamente se quiere mantener.



All the organization of, and all the time spent in, education will be regulated by this necessary evil: 'supply [*suppléer*] ...[what] is lacking' and to replace Nature. It must be done as little and as late as possible... 'Give nature time to work before you *take over her business* [act in her place – *agir à sa place*]' (*italics added*).²⁶

No hay, en cambio, moderación alguna en la domesticación de lo natural propuesta en *Ars higienica*, que se propone en cambio como hipérbole de una educación rigurosa; ¿todo, entonces, suplemento?

Norma Scheinin trae una cita de Gilles Deleuze para referirse al espectáculo de Zorzoli: "El objeto de la pulsión es siempre 'objeto parcial' o fetiche, trozo de carne, pieza cruda".²⁷ Luego señala que en *Ars higienica* "el cuerpo y cada una de sus partes son fetichizadas ...Cada parte del cuerpo (oreja, pie, ombligo) atrae la disponibilidad de actos posibles" (6). Así, se nos proporciona otro punto de ensamble entre la secuencia de escenas de higiene y el "suplemento" de la secuencia de la carne: su condición de objeto parcelado de la totalidad.²⁸ Incluso, esto puede extenderse también a la estética del espectáculo todo, que se presenta como sucesión y acumulación de fragmentos.

La línea diegética de la carne cruda monopoliza el escenario al final y se vuelve definitivamente inquietante: los actores arman una mesa en proscenio y, actuando como un equipo de trabajo, rompen un recipiente de vidrio, mezclan el vidrio con la carne molida y preparan una suerte de siniestras albóndigas que dejan dispersas sobre el escenario al acabar la obra, a manera de trampas. Hasta aquí, la manipulación operada durante toda la obra sobre la carne de res podía representar esa otra mortificación de la carne mostrada en escena: la mortificación a la que se somete diariamente el cuerpo humano a través de la disciplina social, ejemplificada en las reglas de Carreño y llevadas a su extremo en *Ars higiénica*. En la manipulación excesiva de la carne vacuna puede interpretarse una puesta en escena de la crueldad

²⁵ G. Scarpetta; J. L. Houdebine; Jacques Derrida, " Interview: Jacques Derrida" en *Diacritics* 2, 4, Winter, 1972, p. 36. Véase también Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak; Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1976 [1967], pp. 144-45.

²⁶ Derrida, op. cit. 1976, pp. 146-47. En el original en francés, las citas de Rousseau corresponden a *Emile*, en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 71.

²⁷ Norma Adriana Scheinin, "La demasía del cuerpo: un abordaje de la teatralidad" en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral* (www.telondefondo.org), 2, diciembre 2005, p. 6. La cita de Deleuze corresponde a *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 186.

²⁸ Véase supra la referencia a la higiene fragmentada.



de las expectativas a las que se somete el ciudadano y la ciudadana contemporáneos en busca de la aprobación social. Carne animal que simboliza el cuerpo humano mortificado y subraya así el carácter nocivo de las normas sociales destinadas a disciplinar a los individuos, mostrado en una escena tras otra de la obra. De esta manera, el espectáculo coloca bajo una monstruosa lente de aumento la civilidad y nos descubre que puede llevar al descontrol.

Ahora bien, este final de espectáculo nos presenta un elemento adicional para la interpretación: la adulteración de la carne picada, vehículo de envenenamiento fatal; carne mortificada (la de la vaca) que mortificará a otra. Pero, ¿no es eso acaso lo que se ha puesto en escena en *Ars higienica*? ¿El control de unos sobre otros a través de la disciplina? ¿Cuerpos sufrientes, individuos reprimidos, haciendo sufrir y reprimiendo a otros? Sin embargo, el final da un salto cualitativo, el que separa la higiene de la intoxicación fatal, la mortificación del intento de asesinato. Y además, ¿quiénes son los destinatarios de esas albóndigas plurales que quedan dispersas en el escenario luego de concluido el espectáculo? Siguiendo con la línea de interpretación relacionada con la competencia de nuestro mundo contemporáneo, estas albóndigas estarían destinadas a eliminar a futuros rivales anónimos. No obstante, es difícil ignorar que, acabada la obra, los actores se retiran y quedamos los espectadores como únicos futuros comensales de este banquete siniestro. La invocación directa al público que la obra hace desde su comienzo, en esa trampa tendida en un espectáculo al que indefectiblemente habremos llegado tarde, puede sugerir una interpretación en este sentido. Y no sólo el principio nos vuelve al público el interlocutor explícito, sino la mirada directa de los actores en los momentos en que se recitan la mayor parte de los textos del manual. La puesta en escena nos está mostrando a nosotros, los espectadores, una serie de reglas y métodos para ajustarnos a los patrones de la llamada civilización, al tiempo que nos muestra el precio de esta acomodación y desenmascara su inutilidad. Así, sería posible que al final del espectáculo, las albóndigas adulteradas con vidrio molido sean el último desafío al que nos proponen someternos voluntariamente. Una vez más, la hipérbole hace su juego y la disciplina autoimpuesta se acerca al suicidio. Pensado así, las albóndigas resultan más advertencia que amenaza.



Y finalmente, nada más irónico que el himno entonado coralmente por el grupo al cierre del espectáculo. “Gaudeamus Igitur” es una canción estudiantil en latín, que desde mitad del siglo XVII se cantaba y se sigue cantando en universidades europeas, y que celebra la despreocupación y la libertad de la vida estudiantil. Veamos su comienzo:

Gaudeamus igitur,

iuvenes dum sumus. (bis)

Post iucundam iuventutem,

post molestam senectutem,

nos habebit humus.

Alegrémonos pues,

mientras seamos jóvenes.

Tras la divertida juventud,

tras la incómoda vejez,

nos recibirá la tierra.²⁹

Los personajes (¿estudiantes?) de *Ars higienica*, lejos de ejercer el *carpe diem* con alegría, se aplican en cambio, sacrificada y concienzudamente, a la práctica del arte de la sanidad que termina revelándose como el arte de la insania.

²⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Gaudeamus_Igitur