



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**INFERNO, DE ROMEO CASTELLUCCI.  
ELEMENTOS HACIA UNA POÉTICA DE SU TRABAJO ESCÉNICO.**

**Tesis**

Que para obtener el título de

**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

Presenta

**VÍCTOR HUGO RIVERA EVARISTO**

**Asesor:** Mtro. Benjamín Gavarre Silva

**Sinodales:**

Lic. Mayra Julieta Mitre Durán

Lic. María Concepción Arroyo Martínez

Profa. Alejandra Chacón Cuéllar

Lic. Luis Abdallan Conde Flores



México D.F.

2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

---

*Mi cuerpo yace muerto, no puede ver su ardor.  
La sangre en el puerto ruge como los barcos.  
Las llamas del amor ya no me llaman.*

*Incendí mi voz, florecí en el barro.*

*Recogí los pedazos de los cuerpos en flor.  
Su polvo hablará más que su sangre,  
y mi polvo hablará más que mi carne.*

*Incendí mi voz, florecí en el barro,  
florecí en el barro.*

Imagen de portada inspirada en *Panal*  
y letra de *Incendí*  
de Camila Moreno.

---

## AGRADECIMIENTOS

Mi profundo agradecimiento a la *Societas Raffaello Sanzio* por toda la ayuda proporcionada desde el otro lado del charco.

De igual manera al INBA-CITRU y a la Biblioteca de las Artes-CENART por todas los materiales facilitados.

Asimismo, manifiesto que esta tesis no podría haber sido escrita sin la generosa ayuda de incontables profesores, familiares, amigos e individuos que han compartido conmigo sus conocimientos.

Extiendo a todos ustedes mi profundo aprecio.

# Índice.

<b>Introducción.</b>	1
<b>Capítulo I. El teatro de Romeo Castellucci.</b>	5
1. Acerca de Romeo Castellucci.	5
2. El lenguaje en el teatro castellucciano.	6
2.1. La concepción teatral.	7
2.2. El proceso de montaje.	12
2.3. La tradición católica.	16
3. Algunos montajes recientes de Romeo Castellucci.	22
4. Contexto estético del teatro de Castellucci.	27
4.1. El <i>posdrama</i> y su teatro.	28
5. Antecedentes del teatro de Castellucci.	32
5.1. Artaud y la crueldad.	32
5.2. Algunas formas deleuzianas.	36
5.2.1. <i>Diferencia, repetición.</i>	36
<b>Capítulo II. Hacia una poética en el teatro de Romeo Castellucci.</b>	44
1. El texto.	47
2. El actor.	50
2.1. <i>Modus operandi.</i>	55
3. El espectador.	59
3.1. <i>La curvatura dello sguardo.</i>	62
4. El espacio.	64
5. La tecnología.	66
6. Escenografía y utilería.	67
7. Iluminación	68
8. Música.	69
9. Animales.	70
<b>Capítulo III. El <i>Inferno</i> de Romeo Castellucci.</b>	72
1. La presentación de <i>Inferno.</i>	72

1.1. El origen de <i>Inferno</i> .	73
1.2. La concepción infernal.	75
2. Análisis semiótico de <i>Inferno</i> .	78
2.1. Deconstrucción de la escenificación.	78
2.1.1. <i>La Divina Comedia</i> de Dante.	79
2.1.2. Sinopsis.	81
2.1.3. Los signos cinésicos.	81
2.1.3.1. Los signos del espacio.	81
2.1.3.2. Los signos del aspecto externo.	84
2.1.3.3. Las interacciones en escena.	87
2.1.3.4. Lo simbólico en escena.	112
2.1.4. La interpretación escénica.	117
2.1.5. El infierno propio.	123
<b>Conclusión.</b>	126
<b>Bibliografía.</b>	130
<b>Anexos.</b>	
<b>Anexo 1. Biografías.</b>	134
Biografía 1. <i>Societas Raffaello Sanzio</i> .	134
Biografía 2. Claudia Castellucci.	137
Biografía 3. Chiara Guidi.	139
Biografía 4. Scott Gibbons.	141
<b>Anexo II. Fotografías de <i>Inferno</i> de Romeo Castellucci.</b>	142
Foto 1.	142
Foto 2.	142
Foto 3.	143
Foto 4.	143
Foto 5.	144
Foto 6.	144
Foto 7.	145
Foto 8.	145
Foto 9.	146
Foto 10.	146

Foto 11.	147
Foto 12.	147
Foto 13.	148
Foto 14.	148
Foto 15.	149
Foto 16.	149
Foto 17.	150
Foto 18.	150
Foto 19.	151
Foto 20.	151
Foto 21.	152

## Introducción.

Romeo Castellucci es un creador escénico italiano que realiza una analogía a partir de las tradiciones católicas para crear su teatro, en el cual resignifica los elementos teatrales creando así imágenes con la intención de conmover al espectador haciéndolo participe dentro del montaje, tal y como lo hace en su montaje *Inferno* en el cual la concepción artística de la puesta gira en torno a las sensaciones provocadas en la relación imagen-espectador.

Expongo a continuación la ideología<sup>1</sup>, el lenguaje y el método de montaje en el teatro de Romeo Castellucci; además de que distingo elementos del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud (1896-1948) y del Teatro de la Repetición de Gilles Deleuze (1925-1995) presentes en la concepción escénica de Castellucci. También propongo una poética en relación a su trabajo escénico, y en base en ella desarrollo el análisis semiótico del video de la puesta en escena *Inferno* de Romeo Castellucci identificando los elementos propuestos.

A partir de los años cincuentas, el teatro sufre una transformación en su concepción ya que existe una desjerarquización y una resignificación de los

---

<sup>1</sup> Entiendo por ideología un conjunto de ideas propias. Ramón Xirau (1924) en su libro *Introducción a la historia de la filosofía* menciona que Karl Marx (1724-1804) definió ideología como el conjunto de ideas que explican el mundo de las sociedades en función de sus modos de producción en el que la experiencia (conocimientos para la vida) se relacionan con el sistema de las relaciones sociales (políticas, económicas, culturales, etc.).



elementos presentes en las puestas en escena, además de que se adentran diversas formas de manifestaciones artísticas tales como la danza, el performance y la multimedia, creando así nuevos códigos de expresión para la comunicación en el teatro. En pleno siglo XXI, Castellucci retoma esta concepción teatral y propone nuevos elementos con la intención de crear una unidad simbólica en la que el espectador este bombardeado por imágenes que produzcan en él una serie de sensaciones las cuales identifique a través de su experiencia de vida.

Es en el año de 1981 que Romeo Castellucci decide consolidar una compañía de teatro bajo el nombre de *Societas Raffaello Sanzio* junto a Claudia Castellucci y Chiara Guidi. Con una cantidad de obras, premios y menciones, Castellucci se consolida como uno de los creadores más polémicos en la actualidad por su trabajo escénico, el cual ha resultado controversial por los temas y la forma que maneja, entre las que destacan *Tragedia Endogonidia* (2002), *Hey girl!* (2006), *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (2008) y *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011).

Castellucci adentra elementos de carácter religioso en su ideología para la construcción de su teatro, tal es el caso del proceso eucarístico en la religión con el cual realiza una analogía entre éste y el hecho teatral. Partiendo de esta concepción, crea un lenguaje en el que se empieza a concebir una comunicación entre todos los elementos que están dentro del espacio escénico, el cual ya no abarca solamente el escenario, sino también al público. Ya establecido este

lenguaje, Castellucci expresa la forma de creación en sus puestas, es decir, nos muestra los pasos del proceso de montaje que lleva a cabo en todas sus puestas escénicas. Artaud y Deleuze forman parte importante dentro de la labor creativa de este creador escénico ya que retoma elementos que resultan clave para la construcción de su propio discurso escénico, adentrándose así al periodo estilístico del Teatro Posdramático.

Los elementos indispensables que rigen la manera tradicional del teatro adquieren una nueva jerarquización dentro de la creación escénica. El texto, por ejemplo, catalogado como el eje rector de la obra, deja de serlo para convertirse en una herramienta más dentro del hecho escénico; además de que el público adquiere un papel activo dentro de las funciones pues es sobre él que recae toda la ola de sensaciones creadas por el actor, el cual carece de una técnica actoral y se vale de su cuerpo y presencia. El espacio, la tecnología, la escenografía, la utilería, la iluminación y la música, son elementos que Castellucci retoma dándoles una nueva concepción dentro de su teatro, además de que incorpora animales a la escena, creando así un mundo en el que todo converge con una naturalidad y organicidad<sup>2</sup>. De este modo existe la posibilidad de crear una poética en relación a su trabajo escénico advirtiéndole que los elementos no son indispensables para la creación escénica, pues dependerá de los requerimientos que el montaje necesite y la concepción escénica del director.

---

<sup>2</sup> Entendamos por organicidad aquello que es armónico y ordenado.

Tal es el caso de *Inferno*, una puesta en escena de Romeo Castellucci que presenta en el Festival de Avignon durante el 2008, siendo una versión libre de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), y en la cual presenta al ser humano enfrentándose a la adversidad de la vida misma. A través de imágenes metafóricas y una invocación a Andy Warhol (1928-1987), Castellucci nos lleva por un viaje en el que los espectadores nos identificamos de cierta manera con la “cotidianeidad” que muestran las imágenes, provocando dentro de sí sensaciones de distinta índole que afectan y tienen un peso importante en cada uno de nosotros.

Analizando semióticamente el video de *Inferno* podremos ver la re significación que Castellucci realiza en todos los elementos que conforman esta puesta en escena en la cual, además de jugar con una estética “warholiana”, nos muestra un sinfín de espacios, situaciones, presencias y algunos personajes, además de que introduce elementos físicos que conviven directamente con el público llevándolo a experimentar con su propia historia de vida pues, como dice la última palabra de la puesta, el infierno eres “TOI” (tú).

## Capítulo I. El teatro de Romeo Castellucci.

“El teatro no es mi casa, soy y me siento extranjero.”<sup>3</sup>

Romeo Castellucci

### 1. Acerca de Romeo Castellucci.

Romeo Castellucci nació en Cesena, Italia, en 1960. Se graduó con una licenciatura en pintura y escenografía de la Academia de Bellas Artes de Bolonia. En el año de 1981, junto con Claudia Castellucci (Biografía 2) y Chiara Guidi (Biografía 3), fundó la compañía teatral *Societas Raffaello Sanzio* (Biografía 1). Desde entonces ha producido numerosas obras de teatro en el papel de autor, director y creador de escena en todos los aspectos teatrales: luz, sonido y vestuario.

Es conocido por su forma de hacer teatro ya que reúne una amplia gama de formas artísticas para crear una percepción integral del hecho escénico, además de que ha escrito varios ensayos sobre teoría de dirección. Su direccionamiento se caracteriza porque hace del teatro un arte complejo plástico, rico en visiones.

---

<sup>3</sup> Castellucci, Romeo. Entrevista realizada el 10 de septiembre de 2008 en el Festival de Avignon. Entrevistador: Pablo Caruana.

Durante la década de los años noventa montó textos como *Hamlet* (1992), *Oresteia* (1995), *Giulio Cesare* (1997), entre otras. Y es hasta inicios del siglo XXI que comenzó con un vasto proyecto titulado *Tragedia Endogonidia* (2002). Más recientemente presentó dos puestas en escena tituladas: *Hey girl!* (2006), y *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), las cuales causaron grandes revuelos en la sociedad.

En el 2002 es nombrado “Caballero de las Artes y las Letras” por el Ministerio de Cultura de la República Francesa, y en el 2007 es seleccionado como “Artista Asociado” en el Festival de Avignon en su 62<sup>a</sup> edición, donde presenta por primera vez la trilogía “*Inferno, Purgatorio, Paradiso*”, libremente inspirada en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, siendo catalogada en el 2010 por el periódico francés *Le Monde* como la mejor producción teatral de la década 2000-2010<sup>4</sup>.

## 2. El lenguaje en el teatro castellucciano.

“Escribir es solo una manera de permanecer en la reverberación de lo que termina para siempre: el teatro; tal vez sea un gesto piadoso hacia el producto resistente,

---

<sup>4</sup> Le Service de Cultura. (14 de Enero de 2010). Les dix événements culturels qui ébranlèrent les années 2000. *Le Monde*, suplement special.

que el teatro niega con vehemencia. Si la escritura es recuerdo, el teatro es continuación.”<sup>5</sup>

Romeo Castellucci

Castellucci se adentró al teatro a partir de la estética, cuestión que desarrolló en su vinculación con la pintura y la escenografía, lo cual lo llevó a desarrollar un lenguaje particular acerca de un teatro que busca provocar la conmoción del actor y del espectador mismo.

## 2.1. La concepción teatral.

*Los peregrinos de la materia*<sup>6</sup> es un libro en el que Romeo y su hermana Claudia Castellucci realizan una recopilación de ensayos acerca de varias creaciones de la *Societas Raffaello Sanzio* manifestando así la filosofía de su teatro: “la condición inicial de un arte no quiere reproducir el mundo, sino rehacerlo. El teatro busca lo incondicionado, y se sitúa en competencia con el destino”<sup>7</sup>. De igual manera existe un video<sup>8</sup> en el cual se expone un diálogo entre Yan Ciret y

---

<sup>5</sup> Castellucci, Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière: théorie et praxis du théâtre, écrits de la Societas Raffaello Sanzio*; traducción de Karin Espinosa. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001. Pp.196.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>8</sup> *Le Pèlerin de la matière* [Videograbación de Romeo Castellucci et Chiara Guidi.] Paris, Académie Experimentale des Théâtres, 2000. 1 DVD. (50 min), son, col.

Romeo Castellucci, además de varios fragmentos de algunas puestas en escena de la *Societas Raffaello Sanzio*.

Castellucci expone a través de estos materiales puntos que resultan clave para entender la concepción de su teatro y la finalidad que busca en sus montajes, además de diversos conceptos que utiliza dentro de su estética teatral.

“El teatro que yo busco y practico no es jamás la lectura ni el comentario de un texto ya existente. Busco una presencia completa, las líneas de fuerza en la materia y con ellas, actuar sobre las emociones a través de imágenes que sustraen de la materia el tiempo y el espacio. Estas no son imágenes que yo creo. Voy y espero con atención que las imágenes al final me encuentren. Dejar que esto pase es para mí una forma de garantía.”<sup>9</sup>

La claridad y sencillez que busca Castellucci en su teatro está reflejada en estas líneas. Busca un teatro que actúe sobre las emociones a partir de imágenes. Es así que el actor y espectador crean una fuerte conexión pues existe un intercambio y un reconocimiento de lo que se presenta en la escena.

La “materia” es un concepto que Castellucci maneja dentro de su teatro, ya que es a través de ella que se logra la comunicación con el espectador provocando así la conmoción en éstos.

"Toda obra asume una calidad orgánica, sale al encuentro de su propia animalidad específica. Una gran parte del teatro puede ser condensada en una imagen, que atraviesa la materia y muere con

---

<sup>9</sup> *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. [Programa de mano.] Avignon, 2008, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3017>.

ella. La materia es la última realidad, es la realidad final cuyos extremos son la respiración y la carne del cadáver. Hacemos un peregrinaje de la materia y por lo tanto un teatro de los elementos. Es un teatro elemental; los elementos se comprenden como lo comunicable puro, como la más pequeña comunicación posible. Esto es lo que me interesa, comunicar lo menos posible, y el grado más diminuto de la comunicación consiste en la superficie de la materia. En este sentido, y paradójicamente, se trata de un teatro superficial, de superficie, porque es un teatro que busca la conmoción.”<sup>10</sup>

Entendamos la “materia” como aquel elemento constitutivo de las sustancias individuales (aquello con lo que está hecho algo), es decir, como el medio vivo, real y tangible. Cuando una fuerza atraviesa la materia es cuando se logra comunicar algo ya que se hace visible lo invisible pues la apariencia muestra el verdadero ser.

Con respecto al teatro elemental, Patrice Pavis<sup>11</sup>, teórico teatral francés, explica que “es un término propuesto por Peter Brook (1968) para las formas populares no institucionalizadas del teatro, las cuales tienen por marco lugares “salvajes”: galpones, calles, cuevas, etc. el espectador es entrenado para que participe activamente: la representación no busca la ilusión sino que juega con

---

<sup>10</sup> *Le Pèlerin de la matière* [Videograbación de Romeo Castellucci et Chiara Guidi.] Paris, Académie Experimentale des Théâtres, 2000. 1 DVD. (50 min), son, col.

<sup>11</sup> Patrice Pavis es profesor de Teatro de la Universidad de Kent en Canterbury. Ha escrito extensamente sobre la representación, centrando sus estudios e investigaciones principalmente en la semiología y la interculturalidad en el teatro. Fue galardonado con el Premio Georges Jamati en 1986.



algunos signos convencionales y teatralizados.”<sup>12</sup>, concepto que enlazo inmediatamente con la “animalidad” de la puesta en escena, siendo ella la esencia misma del acto, la cual expone una serie de particularidades con respecto a la escenificación (espacio escénico, plástica, etc.)

En el teatro de Castellucci las presencias buscan un andar, un deambular dentro de la materia (para llevarla y existir con ella), buscan una conexión y una compenetración del todo con el todo, haciendo que la obra adquiriera una organicidad en todos sus elementos, los cuales tienen como tarea comunicar lo menos posible provocando así la conmoción por medio del aspecto externo de ellos (lo que se ve), es decir, la carne, lo vivo, lo real tienen la pauta de dar lo que se quiere comunicar a través de lo que se es.

Para Castellucci el teatro viene a partir de una cuestión teológica con relación a la muerte de Dios, acto que da pauta al origen de la tragedia. Lo que Castellucci rescata en su teatro es el “pre” de las cosas, lo que sucede antes de esta muerte simbólica.

“En mi opinión, el teatro está atravesado por el problema de la presencia de Dios, porque el teatro nace, para nosotros los occidentales, cuando Dios muere. Es evidente que el animal desempeña un papel fundamental en esta relación entre el teatro y la muerte de Dios. El animal en el escenario significa ir a la raíz teológica y crítica del teatro. Un teatro pretrágico significa sobretodo “antes de él”. El teatro pretrágico es, para dar una imagen apresurada, la infancia, la infancia entendida como “in-fancia”, es

---

<sup>12</sup> Pavis, Patrice. (1996). Teatro Elemental, en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (Pág. 483).

decir, la condición de aquel que está fuera del lenguaje. Existe una tradición totalmente olvidada, borrada, rechazada del teatro occidental, que es la del teatro pretrágico. Ha sido borrada precisamente porque es un teatro ligado a la materia y al poder desquiciante de la materia. Ese teatro está ligado, primero, a una presencia, un poder de tipo femenino sin duda. Debe comprenderse que lo femenino es, en el misterio de la gestación de la vida y en el cuidado de la muerte, un hecho que concierne igualmente a una expresión artística que ha reencontrado en este término femenino una relación con la vida real, que va del nacimiento a la sepultura. En el teatro pretrágico, con su vínculo privilegiado con la madre, con su relación con un cuerpo generado y un cuerpo recompuesto por la sepultura, salimos de la esfera lingüística.”<sup>13</sup>

Denominándolo teatro pretrágico, Castellucci basa su teatro dentro de esta concepción en la que la imagen toma la forma de comunicación. Todo surge a partir de una relación con lo femenino (aquello que da vida y cuida al final de los días), por lo tanto la forma de comunicación se vuelve visual, pues es en ella donde encontramos la descripción de lo que somos. Es un teatro que se aleja de la dialéctica y que pone a reaccionar los elementos extremos (vida y muerte) provocando el azar y lo fortuito, de manera que se manifiesta así lo no planeado y lo casual. Al respecto Castellucci dice que: “El azar es un elemento fundamental de todo problema, de la belleza y de dejarse sorprender.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Le Pèlerin de la matière* [Videograbación de Romeo Castellucci et Chiara Guidi.] Paris, Académie Experimentale des Théâtres, 2000. 1 DVD. (50 min), son, col.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Crea su teatro a partir del vacío escénico siendo el lugar donde la posibilidad de creación es infinita, donde lo necesario y esencial es lo único que puede estar en la escena, pues la comunicación se logra a partir de lo mínimo.

“Al inicio, todo artista sabe que el escenario vacío es como la madre de las posibilidades infinitas. También por esto, el escenario es aterrador. En lo que me concierne, no es tanto el terror al vacío, sino más bien el terror a lo lleno, a lo demasiado, a la cantidad que nos sumerge.”<sup>15</sup>

## 2.2. El proceso de montaje.

El proceso de montaje es una enumeración de pasos que se llevan a cabo obligatoriamente, no puede ser omitido alguno o cambiado de lugar pues la puesta no lograría el cometido final que es la conmoción a partir de las metáforas visuales.

El primer paso se relaciona con la presencia de lo casual:

“Cada vez que preparo un espectáculo, una obra, parto de un pequeño cuaderno de notas, que recojo todos los días. Es un ejercicio cotidiano, anoto en sus páginas todas las sensaciones que la jornada me pone. Este cuaderno lleno de notas, de sensaciones, de ideas, construye la materia prima del trabajo que seguirá. Al hojearlo nos damos cuenta inmediatamente de que es un caos, una verdadera compilación de desechos, cosas que han sido tiradas en este cuaderno, elaboradas en el caos para dejarlo salir, para poder reconectar estas posibilidades.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

Todas esas imágenes y sensaciones que recolecta a lo largo de los días son las encargadas de provocarnos la conmoción. Al momento de verlas en escena reconocemos algo que nos es familiar, nos es cotidiano pues son imágenes que forman parte de nuestra vida, las cuales pueden tener una connotación diferente a como las reconocemos, pero que llegan a representar tanto dentro de nosotros que hacemos una conexión inmediata con un hecho, suceso o sentir en nuestra existencia.

Darle un nombre a la puesta también es un acto importante en la labor de montaje, pues es sobre éste que recae la labor de explicar de qué trata la obra, además de dar un impacto sensorial al espectador de lo que verá. El nombre se asigna a partir de las imágenes que Castellucci escribe en su cuaderno, haciendo ver que primero se busca lo orgánico con lo que se trabajará y después se le asigna una/unas palabra(s) para nombrarlo.

“Se trata de comprender lo que comunica en el cuaderno, lo que comunica este caos. Leo incesantemente este cuaderno miserable, y comprendo que afloran huellas que se vuelven más fuertes que otras. Creamos por partenogénesis, sin poner en duda mi personalidad, ideas, líneas, constelaciones, y a través de ellas, un nombre viene a mi encuentro. Lo comprendo solamente a la luz de eso que el caos me aconseja. El título debe de tener una resonancia, el nombre de una obra es un problema musical. El título es un problema musical. Debe resonar exactamente como un bronce; debe tener una antelación justa. Después, cuando hay un nombre perfecto, justo,

exacto, entonces comienza otro trabajo, otra fase del trabajo que está ligada a otro problema.”<sup>17</sup>

A partir de este momento el punto que sigue depende de dos vertientes que se pueden presentar: 1) el título puede remitir a obras dramáticas ya conocidas, y 2) el título remite a un hecho o a una situación cualquiera. Dependiendo del punto en que se encuentre, se detona el siguiente paso para la creación del montaje: la lectura de textos. Los textos se seleccionan de acuerdo al título que lleva el montaje, y la labor del director consiste en leer el texto indeterminadas veces hasta encontrar nuevos caminos en los que se pueda explorar y comunicar.

“Tomo el libro. Lo leo muchas veces, numerosísimas veces siguiendo una técnica que conoce bien el herrero: martillando; martillamos el texto hasta aplanarlo y desplegarlo. El texto debe ser calentado por el martilleo de la lectura. Y gracias a este martilleo, se abren umbrales que no se abren a una primera lectura, ni siquiera a una lectura especializada o una lectura intelectual. No se abren. No es más que a través de la obsesión que logramos abrir umbrales de otra manera incomunicables.”<sup>18</sup>

Es hasta este momento en que aquellas imágenes cotidianas recogidas día a día adquieren un valor importante, pues ya habiendo leído el texto demasiadas veces y comprendido, se empieza a hacer un trabajo de enfrentamiento en el

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem.*

que se reflexiona lo anterior y se cuestiona a la materia que se presenta sacando a la luz las cuestiones dramáticas y técnicas que el montaje requiere.

“En este punto, y a través de estos umbrales, interviene mi cuaderno de desechos, mi cuaderno de basura. Entonces hay encuentros, enfrentamientos. Y allí también, paradójicamente, un trabajo de filología clásica sobre el nombre que ha sido elegido: “Génesis” “Hamlet” o “Julio Cesar”. Es un trabajo sobre las raíces, necesario para poderlas cortar. Nunca es un trabajo de fe, jamás hacemos un trabajo de fe sobre el texto, porque es necesario conocer mejor a los enemigos que a los amigos. Del encuentro de estas dos dimensiones nacen los problemas de orden dramático y técnico que me fascinan. Y una vez más, la materia: ¿qué hay allí? ¿qué funciona en una escena? ¿cuánto pesa? ¿cómo torcerlo? ¿cómo forzarlo? Eso me apasiona realmente, porque es echarse un clavado en la materia, cuando desde el inicio hasta el fin es evidente que el teatro tiene en sí, ontológicamente, en sus fibras profundas, este problema del principio y del final, porque uno al otro se penetran.”<sup>19</sup>

En un nivel más particular se encuentra el personaje creado a partir de la victimización en escena. Basta su existencia para ser víctima frente al mundo entero, pero no puede solamente ir con este patetismo (pathos) sino también tiene que adquirir la condición de inocente. Cuando el personaje sufre es porque es una víctima inocente creando así la conmoción en sí mismo y en el espectador.

“En todas las obras existe esta forma de ser víctima que, sin embargo y muy frecuentemente, es un victimismo. A menudo, ser víctima es resultado de un victimismo buscado, porque es la única condición en que se puede existir en un escenario. Sin esta condición patética, esta pasión, este pathos, no hay teatro. Victimismo porque cuando se

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

convierte en víctima, se crea su personaje, ya hace de suerte que el mundo entero esté en su contra, porque en efecto, es el caso de admitirlo. Pero la construcción del personaje apunta únicamente este victimismo, que no es evidente al inicio de la pieza. Si lo tiene todo, ¿cuál es su necesidad de atraer sobre sí todas las energías negativas? Es que en ese momento su existencia tiene necesidad de teatro. Es un nacimiento. Tiene necesidad de nacer así, de este dolor, de esta pasión. Hay un elemento de pasividad en la pasión. Toda víctima es actuada, de cierta forma, por todo el resto; incluso en nuestro trabajo, a menudo nos damos cuenta de que hay elementos que cercan al autor, su tipo de energía. Otra condición de la víctima es siempre la inocencia. Si un personaje ha de sufrir, debe ser al mismo tiempo víctima y necesariamente inocente. De otro modo este fenómeno de conmoción no podría reproducirse.”<sup>20</sup>

### 2.3. La tradición católica.

Hay aspectos de la tradición católica que Castellucci retoma para llevar a cabo una analogía con su teatro, uno de ellos es la eucaristía, siendo ésta la transformación del cuerpo de Cristo.

En el teatro de Castellucci el hecho eucarístico lo presenta en la acción de transformar un cuerpo, de entregarlo, de desmembrarlo y de liberarlo de sus órganos; todos ellos actos provenientes de una visión católica. Hecho que también está presente en el teatro de Artaud (1896-1948), del cual Castellucci dice al respecto: “Basta pensar en la concepción que Artaud tienen del teatro.

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

Hablamos justamente de la alquimia, de la transformación, de la transmigración de una forma en otra.”<sup>21</sup>

Este hecho también lo relaciono con la concepción del personaje, pues la víctima inocente se transforma y transforma las cosas, además de que tiene la capacidad de adentrarse al mundo. Si la idea es que lo posible pertenece a Dios, entonces lo imposible pertenece al cuerpo. De esta manera hay una necesidad de que Dios se convierta en algo carnal para que a través de los elementos materiales (carnales) y su conjunción, se atraiga lo posible hacia nosotros. Ahora, nosotros podemos intentar esos posibles, los podemos experimentar y la prueba del carácter experimental es la escena.

Vamos al teatro a presenciar un viaje a lo desconocido, a sumergirnos en otro tiempo, a percibir la conjunción de los elementos de lo posible y no a reconocer lo que hay en la escena.

Para entender más esto dentro de las obras de Castellucci, éste nos describe la visión que adquirió su puesta *Giulio Cesare* con respecto a la tradición católica.

“Fenómenos como el autismo, el masoquismo, no son más que sistemas para repensar el mundo, repensar el lenguaje, para reintroducirse en el mundo. El problema es también el renacimiento. El problema es también el renacimiento, la necesidad de hacerlo ante los otros, y de hacerse ver, de meterse en la piel del actor. Pero el Cristianismo también posee su sistema de persuasión. Son estos

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*



sistemas los que me interesan, más que las cosas; son los juegos de relación, las conjunciones, las precipitaciones de una cosa en otra. Estas conexiones son las que forman un sistema complejo, y este sistema es el único capaz de borrar los elementos de la realidad, de eclipsarlos, así no sea más que por una hora. Pero un sistema de gran complejidad es necesario. Lo repito. Dentro de este sistema está el juego entre Stanislavski y la figura de Cristo. Al final del espectáculo, Stanislavski –o aquel que tiene su papel- asume, carga todo el peso de la escena necesariamente porque es el precio que debe pagar por el masoquismo o el autismo o el Cristianismo o el hecho teatral. Debe pagar por el hecho de haber estado allí, en ese lugar vergonzoso. – Vsky- en “julio César” es el primero en pagar el hecho de haber pensado su sistema, de haber pensado el arte del actor, tomando el lugar de Brutus al final. Brutus al final, duda de suicidarse, tiene miedo de darse un balazo en la cabeza. Stanislavski –o aquel que tiene su papel- le muestra la línea de la acción, lo aparta, coge la pistola y tomando su lugar le muestra cómo hacerlo. Se da el balazo en la cabeza, se sacrifica, cede a su propia representación, y la representación encuentra su salida. Al interior de una representación debe haber un momento contradictorio, de distensión, de descarga; debe poder descargarse, más o menos, en el final del espectáculo.”<sup>22</sup>

Para Castellucci, el catolicismo es sinónimo de la representación teatral. Romeo explica que el personaje es quien adquiere el peso de la escena pues él es quien está a la disposición del teatro y quien está expuesto frente a nosotros. Cuando se tiene presente la concepción de los contrarios (vida y muerte), el personaje es el único que puede dar fin con su representación.

Ahora, sabemos que todo texto es autoría de una persona. Dentro de ellos, la escritura funge como un código que uno puede hacer creer a los otros. En el teatro, por ejemplo “El rey Lear” es un cuerpo y un nombre arriba del

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*

escenario, ya no es un libro. Lo que es importante dentro de su teatro es que tenemos que considerar que no presenciamos un texto de Shakespeare, sino que estamos frente a las palabras de Dios expresadas a través de imágenes.

“El libro es un cadáver, una letra muerta, siempre y de todas maneras. Fiarse de la excelencia de un libro, de un clásico, es lo propio de las mentalidades supersticiosas. No podemos decir que la alquimia esté ligada a la escritura; ciertamente, no la vemos. Lo que cuenta son los resultados. Lo que cuenta es tener en consideración, entonces, no un texto de Esquilo, sino las palabras mismas de Dios. Se trata de un gesto de inversión semántica, si se quiere, utilizar las palabras que comúnmente resuenan en los templos y las iglesias, y hacerlas resonar en un teatro, y viceversa.”<sup>23</sup>

El peso de las palabras necesitan ser expresadas por un personaje que aparece en todos sus montajes: Lucifer. Sabemos que este demonio se manifiesta siempre con apariencias diferentes y habla en lugar de otro. Para la humanidad adquiere el papel de consejero del mal, es quien incita a pecar. Dentro del teatro, Castellucci lo ve como aquel que se reviste de otras pieles para poder comunicar algo que tiene un peso que no puede cargar cualquiera. El actor se reviste de esas pieles para poder comunicar aquello que Dios necesita decir, es quien da vida a aquello que se quiere manifestar, es el portador de las palabras.

“La única persona que podía soportar el peso de estas palabras originales es aquel que fue el primero en hablar de manera doble, el primero en disfrazarse: Lucifer. Lo hizo desde el principio, al tomar la piel y la lengua de la serpiente. Fue el primero en redoblar las palabras de otro diciendo: “¿no es cierto que Dios ha dicho...?”,

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*

dando así nacimiento a una forma de mimesis, de duplicación del lenguaje. Fue el primero en trabajar sobre la superabundancia del lenguaje. En una palabra, explotó como energía el teatro, y le dio nacimiento al arte. El arte encuentra en este nudo su relación privilegiada con el mal. El mal es también el aspecto extremo de la libertad que Dios otorgó a todos los seres. Lucifer vive en la condición de su propia condenación que es, justamente, vivir en la región del no ser. Lucifer no podría ser de nuevo, porque está obligado, esta forzado a tomar la apariencia de otro, la voz de otro. El arte se vuelve necesario cuando el Paraíso está perdido. En este sentido, la única persona que podía soportar el hecho de re-decir las palabras de Dios, y por añadidura en la lengua original, el hebreo, era Lucifer.”<sup>24</sup>

El actor es quien se muestra en el escenario de forma entera, es atravesado por un sufrimiento al momento de ser observado por los demás, por lo tanto es quien asume todo el peso dentro de la puesta, pero también es aquel que actúa corruptamente. Castellucci ejemplifica esto con una imagen de su obra *Giulio Cesare*.

“Todo actor, en el escenario, debe ser portador de una contradicción. Estar allí en carne y hueso, sufriendo físicamente, soportando el peso de la mirada de los otros, porque la mirada de los otros –les aseguro es dura como un martillazo. Por tanto debe soportar el peso del escenario, la realidad concreta y dura de la mirada del espectador y, al mismo tiempo, ser alguien que actúa de manera corrupta. Una imagen que podría condensar el carácter doble de este comportamiento es, por ejemplo, cuando el inicio el actor se introduce una sonda en la nariz, que viaja por dentro de su carne, en una intimidad que no podríamos ver de otra manera. Hay también un discurso stanislavskiano, y la voz interna y la voz externa se convierten, probablemente, en una parodia. Sabemos que Stanislavski dividió el conocimiento y el saber del actor en dos voces: la voz interior y la exterior; aquella de la experiencia psicológica,

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*

emotiva interior, y aquélla del personaje. Aquí la voz interior es realizada físicamente, al pie de la letra, hay un viaje al interior del actor. Vemos esta mucosa, la mucosa que produce la palabra, y es allí donde está el escándalo en la búsqueda del origen casi pornográfico de la palabra. Como si la garganta del actor fuera del mismo orden problemático que el pudor de sus órganos genitales. Es también simpático y emblemático, porque es un emblema en el sentido retórico, es decir, una figura que ha tendido una trampa de alguna forma. Es emblemático ver el sexo de mujer en la garganta de hombre. Y es también irónico en relación con la tensión masculina, machista, fuertemente sexual, de todos los julios césares, donde solamente hay hombres, políticos, ver en la garganta del primer actor este órgano sexual femenino. Las cuerdas vocales que se examinan remiten inmediatamente a la vagina. La asociación es inmediata. Vemos las cuerdas vocales palpar en una contracción muscular, lo que enseguida consideramos como el discurso de la palabra, pero ante todo está la carne, la palpitación muscular. La historia de que la palabra es un soplo también es una mentira. La palabra que tiene el mismo destino que las cuerdas tiene una presencia, la maravilla de la carne. Se ve entonces que el libro está lejos, estamos muy lejos del libro. Cuando se abre el telón la imagen tradicional del actor, que es su cuerpo físico visto desde el exterior, ha sido puesta al revés verdaderamente como un calcetín. La primera imagen que tenemos del actor es la imagen interna, no externa; introducir una sonda en su nariz es un gesto retórico, pero como contradicción, este gesto muestra la realidad más conmovedora de la carne. Ello sigue siendo, sin embargo, un gesto retórico.”<sup>25</sup>

En el teatro de Castellucci la imagen se expone más que la palabra, por lo tanto el teatro se vuelve una confrontación real con la sensación que el espectador tiene de su propia vida: el espectador se vuelve espectador de sí mismo ya que está formado de información e imágenes.

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

### 3. Algunos montajes recientes de Romeo Castellucci.

Para entender más el teatro de Castellucci, expongo dos de sus obras que resultaron ser polémicas tanto por la concepción del teatro como por su contenido.

#### *Hey girl!* (2006)

“No es una historia, es un retrato. Es el retrato de una persona anónima de la cual no se conoce el nombre. En este caso es una mujer, que se levanta por la mañana, una persona que se arregla para salir, se encuentra con otras personas y esa es la estructura.”<sup>26</sup>

La obra plantea un día común en la vida de una mujer. El espectador se adentra a este mundo viajando a través de las vivencias que la mujer presenta en el transcurso de su día. La puesta es “un retrato del corazón humano”<sup>27</sup> con una naturaleza abstracta, intimista y precisa.

Se trata de una obra que surge a partir de una intención, de una acción (el transcurrir de un día en la vida de alguien) la cual tiene como finalidad provocar y transmitir una emoción en el corazón del espectador.

---

<sup>26</sup> Castellucci, Romeo. Entrevista realizada en el 2012 en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Entrevistador: Vive.in, de [http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE\\_CRITICAS-11495421.html](http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE_CRITICAS-11495421.html).

<sup>27</sup> Vargas, Ángel. (11 de Marzo de 2010, México). Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. *La jornada*.

Esta obra cuenta con una dirección escénica por parte de Castellucci pero carece de una literatura dramática. Todo surge a partir de las imágenes que el director desea presentar en el escenario.

La escenografía está reducida a lo elemental, todos los elementos presentes son cotidianos pero se encuentran transgredidos, es decir, “no hay una cama que sea una cama, sino que es un elemento simbólico.”<sup>28</sup>

Muchas son las críticas acerca de este proyecto, una de ellas es la descripción que el grupo Vive.in da al respecto del montaje al ser presentado durante el Festival Iberoamericano de Bogotá en el 2012: “'Hey Girl!' es una propuesta transgresora a los ojos de muchos... Es una puesta en escena enigmática que reflexiona sobre la situación de la mujer contemporánea, los estereotipos y los símbolos femeninos. Las secuencias visuales son poderosas gracias a la escenografía, el uso de esculturas y máscaras, la música original y el empleo de nuevas tecnologías.”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Castellucci, Romeo. Entrevista realizada en el 2012 en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Entrevistador: Vive.in, de [http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE\\_CRITICAS-11495421.html](http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE_CRITICAS-11495421.html).

<sup>29</sup> Vive.in. *Romeo Castellucci habla de su obra Hey Girl!* [en línea]. Bogotá. <[http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE\\_CRITICAS-11495421.html](http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE_CRITICAS-11495421.html)> [Consulta: 28 de Marzo de 2013]

Mientras que Castellucci define sencillamente su montaje: "...Yo creo que es una obra completamente clásica... es el retrato de una persona."<sup>30</sup>

*Sul concetto di volto nel figlio di Dio. (2011)*

Esta puesta en escena resulta ser la más polémica de las obras de Castellucci a lo largo de su carrera.

"En el escenario de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (Sobre el concepto del rostro del hijo de Dios) figura de manera realista un salón contemporáneo e immaculado, dominado por una gigantesca reproducción del rostro de Cristo pintado por uno de los más grandes artistas del Renacimiento italiano: Antonello da Messina. Bajo la mirada del hijo de Dios, se juega lo cotidiano de un padre y su hijo. El primero, con auriculares, está paralizado frente a la televisión; el segundo, un dinámico joven ejecutivo y soltero, está a punto de dejar el apartamento para ir a trabajar. Sin embargo, una crisis de incontinencia del padre se produce haciendo que el hijo se quede con él. A medida que se revela su incapacidad de acabar con la crisis, el hijo se llena de sentimientos encontrados: el amor y la compasión, el altruismo y la ira, mientras que el padre deja pasar en su oleada de materia su dignidad."<sup>31</sup>

La incontinencia del padre detona la incapacidad del hijo de sobrellevar el acto llevándolo a transgredir espacios para buscar una solución a ello, el hijo arrastra

---

<sup>30</sup> Castellucci, Romeo. Entrevista realizada en el 2012 en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Entrevistador: Vive.in, de [http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE\\_CRITICAS-11495421.html](http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE_CRITICAS-11495421.html).

<sup>31</sup> *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* [Dossier.] Avignon, 2011, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2011/3253>.

el conflicto hacia lo sagrado cuando éste le acaricia los labios al enorme Cristo. Después aparecen doce niños y comienzan a bombardear el rostro con granadas provocando un ruido abrasivo.<sup>32</sup> Más tarde el rostro, por medio de proyecciones, se cubre de mierda y dos personas vestidas de negro desgarran la imagen para finalmente proyectar la frase “You are (not) my shepherd” (Tú (no) eres mi pastor). Esto es lo que sucede dentro de la puesta en escena de Romeo Castellucci, actos que ante los ojos de algunos espectadores resulta ser blasfemia en contra de Dios.

Muchas de las representaciones de esta obra han sido boicoteadas por grupos cristianos que tachan de antimoralista, de blasfema y de estar en contra de las leyes de Dios. Un artículo en la página chilena *Emol* dice que el teólogo italiano Giovanni Cavalcoli envió una carta al Papa Benedicto XVI expresando que “la obra es indigna y blasfema ya que ofende la figura de Cristo y daña la libertad religiosa, el orden social y los valores que promueve la Constitución italiana. Incluso apunta que puede constituir un delito.”<sup>33</sup>

En lo que respecta técnicamente al montaje, este se desarrolla en tres espacios distintos: 1) el lugar que ocupa el público, 2) el lugar donde se desarrolla la escena, y 3) el espacio simbólico donde está un rostro enorme del Salvador

---

<sup>32</sup> *Escandalos en París en nombre de la fe* [en línea] <<http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20111025-escandalos-en-paris-en-nombre-de-la-fe>>. [Consulta: 3 de Abril de 2013]

<sup>33</sup> *Emol Chile. Obra de teatro blasfema desata la ira del Vaticano* [en línea]. Chile. <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/01/20/522565/obra-de-teatro-blasfema-desata-la-ira-del-vaticano.html>> [Consulta: 3 de Abril de 2013]



Mundi de Antonello da Messina (ca. 1465-1475), el cual mira fijamente al público: “En cuanto me senté, lo primero que vi fue la imagen de Cristo observándome directamente.”<sup>34</sup>

El espacio escénico es de un blanco que se encuentra pulcro al inicio, pero mientras avanza la puesta, el actor embarra el piso, los sillones, sus manos, la ropa, hasta su cara de color marrón, prácticamente todo el espacio se cubre de mierda.

Castellucci explica que su montaje más que ser una blasfemia ante Dios “...es un espectáculo que habla de espiritualidad, de compasión y amor al prójimo, de cómo el hombre se encuentra solo, desprotegido, vulnerable frente a lo inefable.”<sup>35</sup>

Como reflexión de la puesta, María Teresa Paulín comenta que “El espectáculo en sí no es una blasfemia, sino una especie de homenaje a Jesús y a la humanidad, puesto que Dios, presentado con un rostro humano y expuesto desnudo, asume el sacrificio y el sufrimiento de la vida terrenal, es decir, no

---

<sup>34</sup> Paulin, María Teresa. A propósito de la mierda como poesía. *Paso de Gato*, año 10/ número 49, Abril-Mayo-Junio, 2012. 100-102.

<sup>35</sup> *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* [Dossier.] Avignon, 2011, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2011/3253>.

emite ningún juicio. Lo interesante de la puesta es la multiplicidad de relaciones que el espectador hace.”<sup>36</sup>

#### 4. Contexto estético del teatro de Castellucci.

A partir de la mitad del siglo XX el teatro ya no consideraba al texto como eje rector y nuevas formas de creación escénica se pusieron en auge durante muchos años las cuales eliminaban la jerarquización de los elementos en escena haciendo del texto un elemento como cualquier otro, con el mismo peso e importancia. Se empezaron a buscar nuevos códigos expresivos para la comunicación en el teatro que abarcan desde el cuerpo hasta los elementos escenográficos presentes en las puestas pasando por diversos modos de experimentación como el happening y el teatro-danza, todo ello con la finalidad de hacer expresar la propia manera de hacer teatro. Castellucci no es la excepción pues su teatro a pesar de desarrollarse en pleno siglo XXI éste realiza una nueva significación en los elementos teatrales para su forma de creación escénica.

Durante los años ochentas surge el término de *posdrama* dentro del campo teatral, el cual busca que el hecho escénico deje de situarse en el texto y se desplace al conjunto total de la puesta en escena, con la premisa de la no

---

<sup>36</sup> Paulin, María Teresa. A propósito de la mierda como poesía. *Paso de Gato*, año 10/ número 49, Abril-Mayo-Junio, 2012. 100-102.

representación, es por ello que diversas teorías hablan acerca de este punto clave de la creación escénica, entre las que destaca la de Deleuze y sus conceptos sobre el “teatro de la repetición” y la “sustracción”, la cual busca plasmar y analizar el estado de real de las cosas a través de una experiencia sensorial entre los ejecutantes y los espectadores provocando ante sí un evento, efecto que se ve reflejado en las puestas teatrales de hoy.

#### 4.1. El *posdrama* y su teatro.

Conforme pasan los años, el teatro presenta nuevas características y conceptos que reflejan las necesidades de los tiempos en los que se desarrolla. Es así que el teatro posdramático surge durante los años ochentas expresando nuevas premisas que lo convierten en una nueva vanguardia que marcaría hasta estos días la forma de hacer teatro.

El *posdrama* surge a partir de la pérdida de valor del drama, las obras ya no necesitan de una acción dramática y los personajes ya no son concebidos de forma plástica, simplemente ya no hay una resolución en cuanto a herramientas que ayuden a volver más aguda la percepción, sino que ahora oculta en el teatro la comprensión de los actos presentados.

Hans-Thies Lehmann<sup>37</sup>, en su texto sobre teatro posdramático nos dice:

“Existe un teatro sin el drama. Se abandonó la idea del teatro como representación de un *cosmos ficticio* asegurado por el drama y por la estética teatral que le es inherente. El teatro posdramático se presenta como un punto de encuentro de las artes y desarrolla un potencial de percepción que se desata del paradigma dramático. No es sorprendente que con esta forma de teatro, los adeptos de otras disciplinas (artes plásticas, danza, música) la mayoría del tiempo se sienten más cómodos que los espectadores incondicionales del teatro narrativo literario.”<sup>38</sup>

Para comprender al teatro posdramático tengamos en cuenta diversos puntos que resultan clave en su estructura:

- El territorio teatral se convierte en una hiperrealidad, mata la ficción para solo prestar importancia a lo que hay al frente, de tal forma que pone al hombre de hoy condicionado por la realidad que vive; simplemente hace del acto presente una experiencia sensorial en la que ya existe un desinterés por cuestionarse lo que sucede en el escenario.
- Busca una autenticidad en la presencia actoral de forma individual, haciendo del actor un no portador de una intuición que proviene del texto o el director, es decir, el actor sigue una lógica corporal propia adentro de

---

<sup>37</sup> Hans-Thies Lehmann es profesor de Teoría Teatral en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort (Alemania). Entre sus numerosas publicaciones están *Theater und Mito* (Teatro y mito, 1991) o *Heiner Müller Handbuch* (El libro de bolsillo de Heiner Müller, 2004), destaca especialmente su estudio *Postdramatisches Theater* (El teatro posdramático, 1999), que ha revolucionado el panorama internacional de la teoría teatral.

<sup>38</sup> Riva, Paula. El teatro posdramático: una introducción, de Hans-Thies Lehmann. *Telón de fondo*, número 12, Diciembre, 2010.

algo fijo y establecido (puesta en escena) a través de sus pulsiones, dinámica, mecánica y energía del cuerpo: hablar su propio discurso y hacer del escenario un punto de partida.

- El actor tiene el peso sobre la escena en forma corporal, en su cuerpo físico, más no en la emotividad. El teatro posdramático se presenta como teatro corporal autosuficiente a partir de la presencia y sus intensidades.
- Rompe con el triángulo drama-acción-imitación, el cual es quien rige la forma tradicional del teatro. Este ahora busca una sucesión partiendo de la auto reflexión, la descomposición y la separación, además de que establece lazos afectivos, de percepción y de sentimiento a partir de imágenes.
- Se desarrolla en tiempo real, presentando en el escenario el tiempo que se vive, lo cual busca así la conexión temporal con el público, es decir, crea eventos concretos en el instante al establecerse una relación teatral "mágica" entre el escenario y la sala, entre el ejecutante y el espectador.
- Por el lado del espectador, este no busca un raciocinio ni un cuestionamiento acerca de lo que presencia, sino que solo busca ser impregnado sensorialmente a partir de una atención volátil de lo que sucede en la puesta.
- La dramaturgia se desdibuja de manera completa ya que no muestra textos en los que el lenguaje son discursos entre personajes, sino se vuelve

completamente autónoma la forma de escribir, e incluso, a veces llega a desaparecer el texto sin provocar una descompensación escénica.

- El director escénico rompe con la esencia de la obra al introducir su propia ideología, buscando únicamente generar sensaciones en el espectador y en el actor apoyado de una sensación de inestabilidad para crear alerta en los cuerpos.
- Las puestas en escena muestran una nueva forma de realización al incluir tecnología dentro de los montajes, acercando de este modo el arte vivo con la multimedia, es decir, se hace de ella un personaje más dentro de la puesta en escena la cual tiene como obligación interactuar con los actores y los elementos presentes.

Estas premisas del teatro posdramático puedo verlas completamente en el trabajo escénico de Castellucci ya que éste centra su trabajo en la relación formada por el actor-espectador: el actor tiene la tarea de generar efectos y sensaciones en ellos mismos para transmitirlo al público, el cual se verá bombardeado por sensaciones que no reconoce y haga que entre a un estado de no raciocinio sino perceptivo.

Lo importante es que todos estos recursos teatrales adquieren el mismo peso en escena formando una unidad equitativa, la cual nos da pauta a poder hablar de un teatro posdramático.

## 5. Antecedentes del teatro de Castellucci.

El lenguaje, lo estético y los elementos presentes en las puestas en escena de Romeo Castellucci indican una influencia clara de dos autores que revolucionaron la forma de ver y hacer teatro: Antonin Artaud (1896-1948) y Gilles Deleuze (1925-1995). En relación con Artaud, Castellucci toma como base su *Teatro de la Crueldad* tanto en elementos como en conceptos, mientras que con Deleuze toma en cuenta los conceptos del *Teatro de la Repetición* donde expresan la necesidad de poder evidenciar el estado real de las cosas.

### 5.1. Artaud y la crueldad.

Antonin Artaud es un poeta y ensayista francés que colaboró con André Breton en el movimiento Surrealista. Dentro de su obra se encuentra *El teatro y su doble*, texto donde se encuentra el manifiesto del *Teatro de la Crueldad*, el cual es de suma importancia dentro del arte teatral.

Pavis explica que esta forma de teatro necesita que el espectador experimente un "...tratamiento emotivo de choque destinado a liberarlo del dominio del pensamiento discursivo y lógico, para reencontrar una nueva experiencia

inmediata en una nueva catarsis y en una experiencia estética y ética original.”<sup>39</sup>

Es por ello que Artaud marca una tendencia dentro de la forma de hacer teatro pues la concepción y los elementos que utiliza para crearlo apelan al inconsciente del espectador.

Artaud expresa una analogía entre la peste y el teatro en la que después de presentarnos históricamente lo que fue la peste llega a expresar diversos puntos en relación a estos dos conceptos:

- La peste al manifestarse afecta directamente los lugares del cuerpo donde pueden manifestarse la voluntad humana, la conciencia y el pensamiento.
- El apestado que muere sin la destrucción de materia (con todos los síntomas) es igual que al actor ya que éste se encuentra penetrado por sentimientos que no lo benefician ni guardan relación con su verdadera condición.
- Las imágenes poéticas dentro del teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible prescindiendo de la realidad.
- Los acontecimientos que suceden en el mundo (políticos, naturales, guerra, etc.) al pasar al plano teatral se descargan a sí mismos en la sensibilidad del espectador con la fuerza de una epidemia.

---

<sup>39</sup> Pavis, Patrice. (1996). Teatro de la Crueldad, en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (Pág. 481).



Para llegar a una conclusión, Artaud cita a San Agustín el cual decía que "... el teatro, que, sin matar, provoca en el espíritu, no ya de un individuo sino de todo un pueblo, las más misteriosas alteraciones."<sup>40</sup> pues éste cree lo que ve y hace lo que cree. Por lo tanto concluye que el teatro afecta directamente a los seres humanos tal y como lo hace la peste misma en el sentido de que el teatro es un delirio contagioso ya que "Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual... e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil."<sup>41</sup>

En su manifiesto del *Teatro y la Crueldad* explica que se ha perdido la idea del teatro, por lo que hay que volver a hacer un teatro que actúe en nosotros como una terapia espiritual de un efecto imborrable: "El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva..."<sup>42</sup>

La crueldad hay que entenderla y abordarla en el sentido de rigor y condensación de los elementos escénicos: "Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro."<sup>43</sup>, logrando con ello que las sensaciones estén en un estado

---

<sup>40</sup> Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*; traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, EDHASA, 1990. Pág. 27.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 30-31.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 139.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 95.

de percepción más profundo y se cree un equilibrio entre el hombre, la sociedad, la naturaleza y los objetos. Por lo tanto Artaud busca que el teatro haga un replanteo del mundo y del hombre a partir de las ideas de la realidad.

Dentro de esta concepción del arte escénico, Artaud propone diversos dispositivos para el teatro:

- El actor y el público crearán una comunicación directa en la que el público estará rodeado.
- Los espacios escénicos serán espacios no convencionales como fábricas, graneros, etc.
- No habrá decorados.
- El actor tiene la necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad.
- La iluminación buscará despertar sensaciones como calor, frío, etc.
- Los instrumentos musicales deben de producir sonidos o ruidos insoportables y estruendosos.
- La vestimenta será ritualista porque conservan una relación con las tradiciones de origen.
- Las obras serán en torno a temas, hechos y obras conocidas, no interpretan obras escritas.
- El espectáculo es integral. Existe la unión de todos los elementos.

A partir de estos elementos Artaud buscaba romper la resistencia del público para encontrar una armonía en el hombre mismo.

## 5.2. Algunas formas deleuzianas.

Gilles Deleuze, filósofo nacido en Francia, es uno de los más influyentes en el arte y la literatura del siglo XX. A pesar de no ser un hombre de teatro, algunas de sus reflexiones se enfocan especialmente en las artes escénicas dentro de diversos ensayos e introducciones de trabajos escritos por él u otros autores: una de ellas llamada *Diferencia y repetición* y otra que tiene por nombre *Un manifiesto de menos*.

Deleuze propone diversas nociones en sus textos tales como movimiento, diferencia, no-representación, repetición, etc., las cuales invitan a mirar de nueva forma al teatro de hoy conceptualizando así lo que ya existe.

### 5.2.1. *Diferencia, repetición.*<sup>44</sup>

*“Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo.”*

Spinoza

---

<sup>44</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*; traducción de Maria Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires, Amorrortu, 2002. Pp. 460.

Para entender este texto de Deleuze es importante aclarar la noción de la identidad y el papel de ésta en la representación. Para que algo pueda ser representado en el escenario esto debe de existir fuera de la representación y los espectadores que están presenciando el acto deben de reconocer su valor representativo.

En cuestión de esencia los objetos representan nada, no son copia de algo, por lo tanto no entran a una red de identidad. En este caso los objetos son idénticos a sí mismos, por lo tanto son únicos aunque esto no quiere decir que sean solos o aislados sino todo lo contrario ya que debajo de todos ellos hay una pluralidad de fuerzas, término que Deleuze utiliza a partir de Nietzsche.

Se propone tomar al cuerpo como una unidad en la que existe una relación de varias fuerzas como lo son las químicas, biológicas, sociales y políticas, todo ello fruto del azar el cual es la esencia de las fuerzas.

Una de las cualidades de las fuerzas es que todas se obedecen a sí mismas y que ninguna renuncia a su poder. Al ver que el cuerpo está compuesto por éstas fuerzas se convierte en una unidad de dominación ya que todas desean el poder. Dentro de ellas distingo dos tipos: las activas y las reactivas. Las fuerzas activas son aquellas que dominan o son superiores, son las que se mueven y actúan de forma inconsciente; mientras que las reactivas son las dominadas o inferiores, son aquellas que se encuentran estabilizadas y de las cuales el sujeto está consciente, pero que no pierden fuerza ni cantidad alguna.

Ubico a las fuerzas reactivas como la memoria y el hábito ya que somos conscientes de ello, en tanto que las activas son las que salen de lo inconsciente y se van a lo consciente. Digo que las fuerzas activas siempre se inclinan al poder, a querer dominar o simplemente a apoderarse. Nietzsche<sup>45</sup> maneja a la fuerza como lo “noble”, ya que tiene la capacidad de transformarse. Por lo tanto concluyo en que la fuerza (como noción fisiológica) es el instinto, la voluntad o la actividad que anima al cuerpo a actuar.

A pesar de que la representación es única y predeterminada, cuando el objeto deja su valor “verdadero” (se desvincula de la red de identidad), éste despierta de varias maneras fuerzas que hacen que el acto ya no se represente sino se presente provocando en el espectador una visión múltiple, es decir que la presentación siempre está abierta a fuerzas.

La presentación despierta fuerzas ya que es una muestra de movimientos y estos movimientos son la forma tomada por la fuerza ya que ésta pasa entera en el movimiento sin que designe o presente o exhiba una fuerza; por consecuencia ésta fuerza produce un movimiento que a su vez provoca nuevas fuerzas.

Dentro del texto Deleuze menciona a Kierkegaard (1813-1855) diciendo que existe una fuerza común entre este autor y Nietzsche: “Kierkegaard solo mira hacia los movimientos haciendo referencia a aquellos que se originan de los gestos, los sentimientos, etc., manteniendo la firme idea de que son los

---

<sup>45</sup> Nietzsche, Federico, *Más allá del bien y del mal. Genealogía de la moral*. México, Porrúa, 1993.

creadores de nuestra existencia, los cuales no necesitan palabras para ser expresados ya que se desarrollan en uno y se esfuman rápidamente sin que logremos ver lo que en realidad son pero que producen en nosotros sensaciones de forma intensa y breve. En sí, estos movimientos son acción y difieren, por su naturaleza y su complejidad, de las acciones establecidas en un plano primero.”<sup>46</sup>

A partir de esta teoría digo que los movimientos (giros, gravitaciones, danza, etc.) son los que apasionan al espíritu fuera de la representación valiéndose de ellos mismos para ser una obra y que nos hacen sentir o experimentar de diversa manera lo presente de la puesta existiendo así una multiplicidad de respuestas a partir de los movimientos.

Tanto en la sala como en el escenario siempre están presentes estos movimientos al igual que las fuerzas que nos habitan. Tomemos como movimiento real al teatro el cual toma el movimiento de todas las artes que lo integran (lo plástico, lo corporal, lo dancístico, etc.).

Deleuze manifiesta ese movimiento con el nombre de repetición manifestando así lo que él llama el *Teatro de la Repetición*. Éste se manifiesta a través de las fuerzas puras, de la presentación de movimientos, de trayectorias sobre el espacio que se unen a la naturaleza y la historia, de lenguajes que se

---

<sup>46</sup> Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*; traducción de Maria Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires, Amorrortu, 2002. Pág. 32.

manifiestan antes de las palabras y de la esencia antes del personaje. El movimiento busca hacernos experimentar fuerzas puras: repetir.

Deleuze en el prefacio del libro menciona que “la tarea de la vida es hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia”<sup>47</sup>, y lo expone a través de dos caminos de investigación: el primero corresponde a un concepto de la diferencia sin negación ya que la diferencia no estando sometida a lo idéntico no tendría que llegar a la contradicción y a la oposición; mientras que la segunda hace énfasis al concepto de la repetición que encuentra su razón en lo más profundo de la repetición oculta donde hay un desplazamiento y un disfraz de un diferencial tal como las repeticiones físicas, mecánicas o puras (repetición de lo mismo).

En un principio nos debe de quedar claro que la diferencia no niega la diferencia. Al formularse una oposición el referente suele ser el idéntico, mientras que el diferente a veces tiene que ser resuelto de forma legal. En oposición está la diferencia real la cual no necesita de lo legal ya que lo que opone no tiene que resolverse. La diferencia no es la que conlleva a la oposición sino la oposición es la que conlleva la diferencia. Es la oposición la que desfigura la diferencia.

Actualmente el espectador ya no cree en los referentes comunes como la mirada o la emoción, simplemente me doy cuenta que lo que más nos toca más

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, pág. 16.

nos separa. Ahora bien, lo que importa es lo que el objeto repite de la diferencia; si el objeto está únicamente aquí el objeto es diferente a todos los otros por lo tanto existe una multiplicidad de las fuerzas o mejor dicho una diferencia experimentada de las fuerzas.

Deleuze dice que Kierkegaard manifiesta que “el mundo subsiste y sigue subsistiendo porque hay una repetición”<sup>48</sup>, que la repetición nos da un placer porque al momento de adoptar la repetición estamos adoptando la vida misma, es el movimiento de la vida lo que aceptamos y la afirmamos. Por otro lado, Nietzsche menciona que todo (la altura, la profundidad, lo terrible, lo grandioso, el dolor, el placer, lo pequeño, lo grande, etc.) debe de mirarse infinitas veces, que hay que permitirse mirar siempre.

Por consiguiente Deleuze define que la repetición siempre expresará una potencia propia del existente. Si uno persiste en el querer repetir, lo que afirma es la singularidad frente a la generalidad y a lo idéntico; también se descubren pequeñas diferencias, imperceptibles desplazamientos, es por ello que la repetición produce una nueva atención hacia cosas que no pasan por la razón; y al repetirse como diferente una forma parte de la repetición. Repetir es actuar en relación con algo singular o único que no tiene equivalente o semejante.

Hablar de un teatro de la repetición es hablar de aquel teatro movido por fuerzas que repite movimientos que componen la vida misma. La repetición

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, pág. 55.



(movimiento) hace surgir fuerzas diferentes a las primeras y diferentes entre ellas donde todo elemento que surge es único y porque es único se repite.

Jean-Frédéric Chevallier<sup>49</sup> es un director de escena y filósofo francés que habla acerca del trabajo de Deleuze y explica que “el movimiento ‘real’ es aquel que nos mueve y digo real porque es la forma en que los sentidos experimentan, por lo tanto si uno está conmovido, si tiembla, si siente desfallecer, se puede afirmar que ‘realmente’ se ha producido (repetido) algo”.<sup>50</sup>

El teatro de Castellucci permite enfocar, entender y apreciar lo inédito tanto de lo que surge en el escenario como lo que se produce en la sala pues ya todo es una experiencia específica de la presencia que apuesta en que la co-presencia física de espectadores y actores baste para provocar el evento.

El Teatro de la Crueldad de Artaud, el teatro de la repetición de Deleuze y el teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann son fórmulas que adopta Castellucci para re-abrir el quehacer teatral, en un sentido fuera de la ideología y de la representación. Estas formas teatrales hacen ver de otra manera la forma de apreciar las nuevas prácticas escénicas, que son o fueron vistas como “lo que

---

<sup>49</sup> Jean-Frédéric Chevallier estudio filosofía, sociología y teatro a nivel maestría y es doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle (París). Ha realizado montajes en Francia, México, Ecuador, Uruguay, España y la India. Ha impartido clases en diversas instituciones de México, entre ellas la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, además de que fundó el colectivo Proyecto 3 con el cual dirigió doce montajes, una película y organizó, en cuatro ocasiones, un Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo y una Noche de Teatro.

<sup>50</sup> Chevallier, Jean-Frédéric. Deleuze y el teatro. *Revista K #1*. México, Hypatia, 2007. 12-18.

hoy el teatro ya no es” y que ahora resultan como “lo que hoy el teatro busca ser”.

Apreciando algunas de sus puestas en escena, vemos claramente el teatro que Castellucci busca realizar. El impacto que tiene en la sociedad es uno de los puntos más frecuentes en su teatro, ya que a pesar de no buscar la agitación de las masas, estas siempre terminan impactadas por los temas y las formas que Castellucci lleva a la escena.

Hoy en día, Castellucci es uno más de los creadores escénicos que buscan una nueva manera de hacer teatro adentrando un lenguaje en el que la comunicación con el espectador es uno de los motivos más fuertes en su teatro, haciéndolo a éste participe de una experiencia “viva” y personal.

## Capítulo II. Hacia una poética en el teatro de Romeo Castellucci.

Para comprender el teatro de Castellucci me es necesario diseñar una poética en función de su teatro, en la que manifiesto aquello que propone en la creación de sus puestas que aunque completamente distintas, todas tienen un mismo hilo conductor en su creación. Para entender correctamente el concepto de poética, Patrice Pavis en su Diccionario del teatro, nos dice que: “Las poéticas teatrales, casi siempre han sido (desde Aristóteles [384-322 a.C.] a Brecht [1898-1956]) tratados normativos que promulgan reglas para construir bien una obra y para representarla de una forma verosímil y según el gusto de cierto público...”<sup>51</sup>

La mayor parte de los montajes se limitan a mostrarnos actos en los que nosotros como espectadores desarrollamos el papel de *voyeurs*, pero realmente lo que buscamos es una reacción inmediata y violenta del teatro. Tal como lo dice Artaud (1896-1948) en su escrito del *Teatro y la crueldad*: “Necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época”<sup>52</sup>, es por ello que Castellucci en sus montajes busca una conexión entre el espectador y el actor, creando así una sensación de tal magnitud que sacude el alma.

---

<sup>51</sup> Pavis, Patrice. (1996). Poética Teatral, en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (Pág. 368).

<sup>52</sup> Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*; traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, EDHASA, 1990. Pág. 95.

Castellucci busca en su teatro la comunicación entre el escenario y la sala convirtiéndolos en un solo mundo donde converge lo visual y sonoro, alcanzando así la sensibilidad del espectador. Al respecto Castellucci dice: "...mis espectáculos quieren comunicar una emoción, una sensación entre los espectadores... su fin es el mismo de todo el teatro: provocar una emoción en el espíritu, en el corazón del espectador."<sup>53</sup> Deduciendo a esto que el público tiene la necesidad de pensar con los sentidos, pues en su teatro hay una provocación de intensas y bruscas sacudidas que reavivan el sentir del espectador.

Es necesario entender que el teatro de Romeo Castellucci se centra en una comunicación visual que genera emociones en el espectador, el cual se ve reflejado en las metáforas visuales que presencia: "En esta época, en la cual predomina la imagen sobre la palabra, el teatro es una confrontación real con la sensación que el espectador tiene de su propia vida. Todas las personas del mundo son continuamente los espectadores de sí mismos y están invadidos por información, sobre todo de imágenes... Hay una comunicación que está por encima del nivel cultural o conceptual, la cual se centra más en las sensaciones."<sup>54</sup> Es por ello que las propuestas escénicas de Castellucci son de un carácter plástico y visual, proponiendo en ellas la igualdad de importancia entre elementos que lo conforman:

---

<sup>53</sup> Vargas, Ángel. (11 de Marzo de 2010, México). Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. *La jornada*.

<sup>54</sup> *Ibíd.*

“No hay más esa jerarquía del teatro convencional, que ve en primer lugar el texto, en segundo el director, en tercero los actores, en cuarto la escenografía... una luz que se enciende no sirve sólo para iluminar una escena, pues a la vez es ella misma parte del lenguaje, un signo. Son elementos, todos, con la misma relevancia.”<sup>55</sup>

Su teatro es una realidad verosímil pues propone su creación a partir de imágenes que son presentadas en condiciones teatrales adecuadas que resultan ser impactantes para el espíritu; ellas reflejan todo cuanto pueden del amor, de la guerra, de los crímenes, de la locura, etc., temas cotidianos de la condición humana en nuestros días.

Su trabajo escénico cuenta con toda una estética visual (plástica) y auditiva, la cual pasa por una investigación previa y la experimentación, además de que se revela por sí mismo pues la imagen emerge contemporáneamente, es decir que todas las elecciones que el espectáculo impone: actores, los tipos de cuerpo, la edad de cada uno de ellos, la escenografía, las luces, el vestuario, prácticamente todo lo que se ve y se escucha, sale naturalmente a la luz.

Manejando una visión compleja de los elementos escénicos, observo que ellos pueden o no estar expuestos en la obra dependiendo de lo que esta exija; a veces suele prescindir de la escenografía e incluso hasta del mismo actor, haciendo con ello que la puesta adquiera un refuerzo expresivo finito.

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*

## 10. El texto.

Teniendo en cuenta la situación actual en el teatro, nos topamos frente a una resignificación de elementos ya manejados por el teatro convencional entre los que destaca el texto, el cual adquiere connotaciones nuevas y se presenta de diversas maneras en las puestas en escena. Al respecto, Patrice Pavis dice que: “Todo texto es potencialmente teatralizable, y lo que hasta el siglo XX se consideraba, como la característica de lo dramático –los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción del personaje escénico- ya no parece la condición *sine qua non* del texto teatral.”<sup>56</sup>

Aprecio de manera más concreta que la dramaturgia contemporánea ya no pone énfasis en los cánones clásicos del teatro tales como el diálogo entre personajes, el conflicto, el desenlace, etc., pues actualmente no se considera al texto como el eje central del gesto teatral, convirtiéndolo así en un elemento más dentro de la puesta en la cual puede formar o no parte de ella.

El trabajo de Castellucci propone un rompimiento de los cánones tradicionales buscando la novedad o la diferencia respecto al teatro convencional, es por ello que encuentro tres connotaciones distintas del texto

---

<sup>56</sup> Pavis, Patrice. (1996). Texto Dramático, en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (Pág. 503).

dentro del trabajo escénico de Castellucci: texto literario, texto escénico y texto (palabra).

Como ya lo explique en su creación de montaje, Castellucci toma textos de la literatura universal (sean textos dramáticos o no) a los cuales quita su denominación de sagrados para poder confrontarlos con las imágenes que recopila en un periodo de su vida, provocando así un hecho escénico en el que se ve expuesto un ser humano y sus pasiones.

Entre sus puestas en escena están *Hamlet* y *Giulio Cesare*, ambas obras de Shakespeare; pero solamente se basa en ellas para presentarnos la esencia de los personajes, es decir, se limita a hacer al hecho “presente” en una cotidianidad para causar empatía con el espectador.

Por texto escénico entendamos aquello que sucede en el desarrollo del montaje creado por el director y que es conformado por todos los elementos en escena; se trata de una intención, una acción con un mensaje donde lo importante es la forma y lo que el espectador recibe a partir de su propia experiencia. El trabajo de Castellucci refleja claramente este tipo de texto, pues sus montajes son creados a partir de un lenguaje que él quiere mostrar en el que todos los elementos comunican una intención particular.

El texto (palabra), como su nombre lo indica, son vocablos que tienen la tarea de comunicar algo. En el teatro castellucciano la inclusión de palabras es casi

nula logrando con ello que Castellucci les de la importancia debida dentro de la puesta, las cuales tienen como función particular el aumentar el “misterio” en el escenario o aumentar lo “sombrio” de la puesta, haciendo de ella un acontecer más profundo y relevante, lográndolo a través de la unión con los otros elementos escénicos presentes.

Jean-Frédéric Chevallier, a través de su texto “El teatro hoy, una tipología posible”<sup>57</sup>, nos habla de dos variantes en las que puede presentarse el texto (palabra), ellas son texto-pregunta y texto-propuesta. Hablamos de un *texto-pregunta* cuando este no tematiza un acontecer escénico sino que lo atraviesa con interrogantes, pero no cuestionando el hecho escénico, sino a las sensaciones que el espectador experimenta al observar dicho evento (el texto atraviesa el escenario y llega a la sala).

En su obra *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (*Sobre el concepto del rostro del hijo de Dios*), al finalizar aparece una frase que se transforma mientras es proyectada: el “You are my shepherd” (Tú eres mi pastor) se convierte después en “You are not my shepherd” (Tú no eres mi pastor) y viceversa. La incursión de la frase refuerza lo ambiguo de las sensaciones que experimenta el público presente. El texto aumenta la inestabilidad del sentir y hace más fuerte la impresión de inseguridad que esa inestabilidad conlleva.

---

<sup>57</sup> Chevallier, Jean-Frédéric. El teatro hoy, una tipología posible. *Cuadernos de ensayo teatral*, número 21. México, Paso de gato, 2011.



Por otra parte está el *texto-propuesta*, el cual surge como texto a partir del espectador, es decir que el texto no viene antes como propiedad exclusiva del escenario, sino después, no siendo el punto de partida sino el punto de llegada. En otras palabras, el texto del espectador expone la experiencia de uno y plantea rutas nuevas para la acción de uno como persona, por lo tanto propone y afirma.

Con respecto a la presentación de éste, Castellucci lo manifiesta de forma gráfica y/o hablada. En diversas de sus puestas en escena los actores dicen un texto breve o solo algunas palabras que adquieren un peso concreto, en otros casos no se dice ningún texto ya que éste aparece proyectado sobre una superficie del escenario, o está pregrabado y difundido por un dispositivo sonoro, o a veces se le entrega impreso a los espectadores antes, después o durante la función; o en el último de los casos no hay texto, ni dicho, ni proyectado, ni grabado, ni impreso.

## 11. El actor.

Parto de que el actor es aquella persona que encarna un personaje, es decir, es un cuerpo. Castellucci propone un casting diverso en el que existen diferentes tipos de cuerpos con características particulares, por lo que actores profesionales, bailarines y gente que no ha puesto un pie nunca en el escenario

llegan a conformar el elenco de sus puestas en escena no viendo en ellos diferencia alguna. Eleno Guzmán<sup>58</sup> en un texto llamado *Europa: bufet de estéticas escénicas* menciona que: “En *Folk*, Romeo Castellucci no desaparece al actor. Si tomamos en cuenta que actuar es hacer, lo que hace es canjearlos por personas de Duisburg, pueblo alemán en el que se localiza la antigua fábrica de acero donde se realizó la puesta en escena...”<sup>59</sup>, esto me da pauta a decir que Castellucci trabaja con gente cotidiana de las ciudades donde presenta sus puestas, haciendo con ello que exista una relación costumbrista, en tanto que cada país tiene diversas costumbres.

Habiendo esta cualidad en la que no todos los integrantes se dedican a hacer teatro puedo hablar de una ausencia de técnica actoral, dando pauta a una multiplicidad sígnica en las acciones de los montajes.

Castellucci busca la manera de ver al actor, en tanto que es un cuerpo que se encuentra presente y que es. En ellos busca una naturalidad y una fuerza las cuales son las que llaman al espectador a no separar sus ojos ningún instante de las imágenes y los cuerpos que están presenciando, por lo que surge una conexión “intima” a través de lo sensorial.

---

<sup>58</sup> Eleno Guzmán es actor y bailarín de trayectoria internacional, subdirector de Artes Escénicas del Centro de las Artes de San Luis Potosí y asesor artístico del Centro de Producción de Danza Contemporánea del INBA.

<sup>59</sup> Guzmán Gutiérrez, Eleno. *Europa: bufet de estéticas escénicas*. *Paso de Gato*, año 10/ número 52, Enero-Febrero-Marzo 2013. México. 76-77.

En su video de *El peregrino de la materia* Castellucci manifiesta que: “Todo actor en el escenario debe ser portador de una contradicción (el lenguaje retórico, y el carácter concreto y la verdad del cuerpo del actor). Debe estar allí en carne y hueso, sufriendo físicamente y soportando el peso de la mirada de los otros... Por tanto debe soportar el peso del escenario, la realidad concreta y dura de la mirada del espectador...”<sup>60</sup> poniendo así cuerpos humanos sanos, deformes, esqueléticos, enfermos; simplemente cuerpos espectaculares por su sola presencia.

Dentro de las puestas de Castellucci se busca que todos los actores sean ellos mismos liberando el cuerpo, la voz y las pulsiones, es decir, se busca una presentación del ser; lo cual encuentro claramente en su montaje *Giulio Cesare* del cual Castellucci dice que:

“...En el inicio el actor se introduce una sonda en la nariz que viaja por dentro de su carne en una intimidad que no podríamos ver de otra manera. Hay también un discurso stanislavskiano... Sabemos que Stanislavski dividió el conocimiento y el saber del actor en dos voces: la voz interior y la exterior; aquella de la experiencia psicológica, emotiva interior, y aquella del personaje. Aquí la voz interior es realizada físicamente, al pie de la letra, hay un viaje al interior del actor. Vemos esta mucosa, la mucosa que produce la palabra, y es allí donde está el escándalo en la búsqueda del origen casi pornográfico de la palabra. Como si la garganta del actor fuera del mismo orden problemático que el pudor de sus órganos genitales. Es también simpático y emblemático, porque es un emblema en el sentido retórico, es decir, una figura que ha tendido una trampa de alguna forma. Es emblemático ver el sexo de la mujer

---

<sup>60</sup> *Le Pèlerin de la matière* [Videograbación de Romeo Castellucci et Chiara Guidi.] Paris, Académie Experimentale des Théâtres, 2000. 1 DVD. (50 min), son, col.

en la garganta de hombre. Y es también irónico, en relación con la tensión masculina, machista, fuertemente sexual, de todos los Julios Césares donde solamente hay hombres y políticos, ver en la garganta del primer actor este órgano sexual femenino. Las cuerdas vocales que se examinan remiten inmediatamente a la vagina. La asociación es inmediata. Vemos las cuerdas vocales palpar en una contracción muscular, lo que enseguida consideramos como el discurso de la palabra, pero ante todo está la carne, la palpitación muscular. La historia de que la palabra es un soplo también es una mentira. La palabra que tiene el mismo destino que las cuerdas tiene una presencia, la maravilla de la carne. Se ve entonces que el libro está lejos, estamos muy lejos del libro (literatura dramática). Cuando se abre el telón la imagen tradicional del actor, que es su cuerpo físico visto desde el exterior, ha sido puesta al revés verdaderamente como un calcetín. La primera imagen que tenemos del actor es la imagen interna, no externa; introducir una sonda en su nariz es un gesto retórico, pero como contradicción, este gesto muestra la realidad más conmovedora de la carne. Ello sigue siendo, sin embargo, un gesto retórico.”<sup>61</sup>

Esto me lleva a pensar que lo que el espectador está mirando es al actor como tal, al ser vivo y sus órganos latentes, a aquel humano que está presente en el escenario el cual, a través de diversos elementos, nos presenta su intimidad de manera literal pues se descubre ante nosotros sin tabús ni prohibiciones.

Para Castellucci el actor puede estar o no presente en la puesta en escena. Chevallier explica que Castellucci, en una conferencia organizada por el periódico *Le Monde* el 18 de Julio de 2005, precisaba que en *Marseille*, un espectáculo del ciclo de la *Tragedia Endogonidia*, “pasa algo” incluso cuando el

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

actor está ausente, por lo que *Marseille* sigue siendo una puesta teatral a pesar de que el dispositivo escénico no tiene actor.

Actualmente existen teorías como las de Gilles Deleuze<sup>62</sup> y Jean-Frédéric Chevallier en las que se habla de la forma de actuación en el teatro de hoy. Deleuze propone el término “operador”<sup>63</sup> refiriéndose al actor, pues opera de forma particular dentro de la escena. Por otro lado Chevallier retoma este concepto y afirma que: “Hoy en día, lo que el espectador mira primero es al operador presente en el escenario -lo mira en tanto que presente y no tanto como representante. Y probablemente, las variaciones que se observan en el trabajo de este operador sobre el escenario conciernen, en primera instancia, a las maneras de dar a ver o de dejar ver al espectador su presencia.”<sup>64</sup>

Chevallier hace un listado de diversas modalidades actorales que están presentes en los montajes de Castellucci ayudándonos a tener un panorama de lo que implica la labor actoral en sus montajes y por supuesto, entender lo que pasa en los escenarios contemporáneos.

---

<sup>62</sup> Gilles Deleuze fue un filósofo nacido en Francia, es uno de los más influyentes en el arte y la literatura del siglo XX, ubicado dentro del posmodernismo. A pesar de no ser un hombre de teatro, algunas de sus reflexiones se enfocan especialmente en las artes escénicas dentro de diversos ensayos e introducciones de trabajos escritos por él u otros autores: una de ellas llamada *diferencia y repetición* y otra que tiene por nombre *un manifiesto de menos*.

<sup>63</sup> Deleuze, Gilles, *Un manifiesto de menos. Superposiciones*; traducción de Luis Alonso Paláu. París, Minuit, 1979.

<sup>64</sup> Chevallier, Jean-Frédéric. El teatro hoy, una tipología posible. *Cuadernos de ensayo teatral*, número 21. México, Paso de gato, 2011. Pag. 18.

### 11.1. *Modus operandi.*

Entendamos estas modalidades como las maneras de operar en el escenario a través de las cuales un actor-operador se deja observar por los espectadores.

Cuando existe una exposición rigurosa de la presencia misma lo llama al cuerpo *coreográfico o coreografiado*. Se habla de este tipo de cuerpo cuando el trabajo del actor consiste en ejecutar una coreografía precisa (movimientos) con el fin de compartir su presencia, produciendo solamente un vacío (pareciendo haber quitado todo y solo quedara el presente).

Existe una vinculación entre las características presentes en este cuerpo: la coreografía está hecha para dar contundencia a una presencia que no va a llegar a ser exhaustiva, es decir, que quedará ahuecada. El hecho de que el actor-operador no haga nada más que ejecutar con firmeza y precisión sus movimientos da la impresión de que está completamente vacío.

Yoshi Oida decía que en el trabajo del actor “toda la concentración tenía que estar dirigida a lo que hacía con el cuerpo, y por ende, no se podía pensar en “actuar” de ninguna manera”<sup>65</sup>. Y es realmente lo que pasa con este tipo de cuerpo, ya que los movimientos precisos y preestablecidos hacen que el actor-

---

<sup>65</sup> Oida, Yoshi, *Un actor a la deriva*. México, El Milagro, 2003. Pág. 30.

operador esté por completo en lo que hace, haciendo que solo cuente el presente (lo que le da fuerza a su presencia).

Cuando solamente se está, lo llama al cuerpo *cotidiano*. Aquí el operador escénico muestra su presencia de modo ligero mientras hace un acto cotidiano. No pretende crear una impresión de realismo ya que las acciones no son “actuadas”.

En lo que respecta a este cuerpo, el ejecutante simplemente está realizando *praxis*, la cual se define como toda aquella actividad propia que realiza el ser humano. Un claro ejemplo de ello en los montajes de Castellucci es en la puesta de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* en el que intervienen niños: a pesar de tratarse de acciones cotidianas, no se trata de acciones improvisadas o no ensayadas, sino estas acciones pasan por un proceso de selección, ordenamiento y temporalidad.

Al momento de que la acción se realiza de manera casi musical, buscando producir disonancia, al cuerpo lo llama *disonante*. Está presente cuando a un elemento de estabilidad se le agrega un elemento de inestabilidad.

Hablemos de Nietzsche y su concepto de disonancia la cual esta aplicada en la música para entenderse mejor. La disonancia aparece cuando una tendencia al orden y a la contención (lo apolíneo) se conjunta con el desorden y el desbordamiento (lo dionisiaco). Transmitiendo esto a sensación, la percepción

se desestabiliza y provoca estremecimiento, lo cual puede ser definido como surgimiento de sentimientos a la par de otros, los cuales no tienen explicación en su forma de surgir.

Este cuerpo se manifiesta cuando existe un desgaste físico y mental en el que el actor-operador se cierra en sí mismo haciendo, o que se sufra o que se goce. Tratando de evitar esto, el actor-operador debe de ser frágil en este aspecto para que las fuerzas que lo atraviesan fluyan de modo que no se contengan ni se detengan. Las fuerzas que se experimentan y la fragilidad del cuerpo que las expone hacen que exista una disonancia en el cuerpo del operador.

Para hablar del siguiente cuerpo, debemos entender la lógica de la presentación: si alguien deja de imponer a otro, este último tiene la posibilidad de responder a los estímulos estéticos de diversas maneras. Dicho en otras palabras, se trata de abandonar lo estable de la representación para que surja otro material, abrir la posibilidad de sentir. El aminorar permite que en el ejecutante y aun más en el espectador, surjan sensaciones singulares.

Para concebir un cuerpo *aminorado* es necesario pasar del poder (que uno ejerce sobre y contra otro) a la potencialidad (el poder de hacer o el creativo de uno mismo). Operar la aminoración implica apostar a que un menos en el escenario propicie un plus en la sala, es decir, no importa cuánto se retire el actor-operador, sino cuánto produce el espectador.



Aminorar la presencia de un cuerpo es ir tomando lo que queda de estabilidad y de imposición en un dispositivo presentacional. Al espectador le toca buscar estas presencias en el escenario, o bien, olvidarse de ellas para involucrarse de otra manera al espectáculo. Por lo tanto la presencia del actor se convierte solo un elemento dentro de la integración del espectáculo. Aquí podemos ver claramente que el espectáculo no cuenta con una jerarquía en sus elementos, sino que todos se organizan con todos.

En oposición al cuerpo anterior, tenemos al cuerpo *singular*, el cual tiene como peculiaridad que la presencia baste por sí misma; el ojo se interesa en lo peculiar de la presencia de la persona que se tiene al frente, mientras todo deja de importar. Su presencia es lo único que importa sea lo que sea que este cuerpo haga y cómo lo haga.

Cuando este cuerpo está presente en escena los espectadores no hablarán de las acciones que realizaron, ni de sus maneras de ejecutarlas, sino por el contrario, ellos buscaran adjetivos precisos para describir lo que caracterizaba la presencia singular de una u otra persona en el escenario.

En Castellucci podemos verlo presente en su obra *Giulio Cesare* en el que dos hombres mayores de edad, uno que está muy delgado y otro gordo, están presentes en la escena. Aquí se puede ver que estas peculiaridades cobran una importancia vital en la que todo deja de importar. Se enfoca al cuerpo en tanto que cuerpo singular.

En estas dos últimas modalidades del cuerpo, el espectador forma parte de ellas, ya que ellos son los que realizan de alguna u otra forma una acción determinada sobre los cuerpos de los ejecutantes: solo están mirando y atendiendo a lo que hay en la escena, a ver los cuerpos que se encuentran ahí, que están siendo, que son.

## 12. El espectador.

Sin duda alguna, uno de los papeles más importantes en las puestas en escena contemporáneas lo toma el público. Actualmente, en muchas puestas se necesita de él para poder llegar a los resultados que se tienen al final de la obra, realizando una experimentación con ellos en los llamados *work in progress*.

Jorge Dubatti<sup>66</sup> explica que “Lo importante en el acto teatral es la experiencia que solo puede ser experimentada en términos conviviales”<sup>67</sup>, es decir que lo que se experimenta tiene sentido porque se experimenta en tanto que convivio. Los espectadores tienen su mirada en las relaciones que se tejen entre ellos y en lo que acontece en el escenario, siendo así que éstos forman parte de un convivio donde estas relaciones hacen de ellos personas al servicio del teatro.

---

<sup>66</sup> Jorge Dubatti es profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino. Entre sus principales aportes a la teatrología se cuentan sus propuestas teóricas de Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral, disciplinas en las que ha sido pionero. Es Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires.

<sup>67</sup> Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

El espectador se ofrece para que lo atiendan, pero también tiene la necesidad de hacer, de estar presente y observar. El “estar presente” significa estar disponible para tomar lo que surge en el aquí-ahora, es decir, trabajar con lo que está aconteciendo en este lugar y en este momento.

De lo que se trata es que el espectador sienta, pues el principio de todo es sensorial. Aquí entra en juego una sensación específica: la de estar dentro de un lugar en el que uno sienta con toda libertad, ya sea agradable o desagradable, el espectador se siente “bien”, todo ello porque se experimenta la posibilidad real de sentir libremente llevándolo a “reconectar” con él mismo. Ya cuando lo sensorial alcanza sentido, el espectador empieza a pensar, y pensar implica emprender acciones reales, fuera del teatro.

Al espectador se le exige en tanto que él es el receptáculo de todo, además de que es él mismo quien tiene la clave de acceso a los montajes pues como ya se dijo anteriormente, las puestas de Castellucci son confrontaciones reales que el espectador tiene de su propia vida. El director dice que en sus montajes: “... cada espectador tiene su propia clave de acceso... la clave de la interpretación es individual... y no es necesario ser un estudioso para poder apreciar un espectáculo... no es necesario estudiar para ir a verlo.”<sup>68</sup> Marcando así la

---

<sup>68</sup> Vargas, Ángel. (11 de Marzo de 2010, México). Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. *La jornada*.

apertura del teatro a un público “virgen” y en masa, pues todos tienen el mismo derecho de ir a verlo.

Castellucci nos habla de *la curvatura dello sguardo*, término que atañe directamente al público con el cual se refiere a que el espectador es quien se ve en el escenario. Aunque él como director de las puestas siempre se mantiene fuera del evento, él también funge como espectador en tanto que manifiesta su propia realidad en los montajes. Por ejemplo menciona que:

“Durante el primer ensayo de Giulio Cesare, cuando la pancarta (con el texto: “eso no es un actor”) baja sobre el cuerpo de Cristiana, lloré a escondidas. Hay algo inexpresable, algo que vuelve esa pequeña frase una frase cargada de una fuerza sobrehumana, muy triste, y con una profunda verdad que, sin embargo, no se entiende. Como una sensación final de toda la humanidad, sola, frente a los milenarios, con su pobre instrumento, único y confuso, completamente inútil: la palabra.”<sup>69</sup>

Este comentario de Castellucci me remite inmediatamente a lo que Chevallier trata en su texto de *El teatro hoy*<sup>70</sup>, el cual nos da a pensar en dos tipos de espectadores: por una parte el *artista-espectador* el cual modifica el acontecimiento teatral hasta no querer más que sentir; y por otra parte el *espectador-artista* el cual al adentrarse a su vez en esa experiencia sensorial,

---

<sup>69</sup> Castellucci, Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière: théorie et praxis du théâtre, écrits de la Società Raffaello Sanzio*; traducción de Karin Espinosa. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001. Pág. 93.

<sup>70</sup> Chevallier, Jean-Frédéric. El teatro hoy, una tipología posible. *Cuadernos de ensayo teatral*, número 21. México, Paso de gato, 2011. Pag. 47.

comienza a dar sentido a su propia existencia. El *artista-espectador* solamente es puro espectador, mientras que el *espectador-artista* es aquel que renuncia a esta función para volverse el creador de su vida.

### 12.1. *La curvatura dello sguardo.*

Castellucci habla de un evento que sucede en el espectador al cual llama *la curvatura dello sguardo* (la curva de la mirada), del cual nos dice:

“Creo que el teatro es un objeto que se crea cada vez por el espectador, como en la tragedia griega... nada ha cambiado, la tragedia no es un acto trágico, sino una mirada trágica... hay un deber, una responsabilidad enorme del espectador ya que es él quien hace las cosas, el que las hace posibles, por lo tanto, existe una responsabilidad del papel de espectador, esto no es una novedad... los antiguos griegos llamaban la mirada *ekopteia*: una mirada que crea, una mirada erótica de relación a lo observado, una mirada que crea su propio objeto, por lo que no existe un informe objetual y pasivo... esta es la mirada que prolonga y pone en crisis lo que es visto y también lo que ve. Es por eso que hablé de la "curvatura dello sguardo". El espectador es visto por el espectáculo del teatro. Se encuentra en esta visión. Hay un tipo de corriente que fluye entre el escenario y auditorio. El espectador puede verse. Es como verse la nuca. Esa es la curvatura... hay un trayecto, un camino que hay que hacer, no hay nada místico en todo esto, es la revelación una condición humana que es la de estar solo, entre los otros. Cada minuto del día somos espectadores de la comunicación, la comunicación del entretenimiento. Y el teatro es una opción, un reloj despertador, un estado de sueño. Es para mí ya un contenido completamente político: yo diría que se trata de un problema social porque la privacidad es un nuevo habito político... ahora la pregunta

es: ¿qué significa mirar? Esto no tiene nada de inocente, bueno, no sé..."<sup>71</sup>

Para Castellucci, *la curvatura dello sguardo* es un evento que explica el hecho de que a pesar de que el espectador está mirando hacia el escenario, realmente está mirando adentro de sí mismo, como si la dirección de su mirada tomara una curva. Todo esto funciona *in fine*, es decir, al interior de uno. Ya cuando existe una conmoción es porque surgió del hecho de que las emociones y sensaciones que tuvo terminan adquiriendo sentido y el tomar sentido precede a la construcción de los pensamientos.

El teatro de Castellucci busca producir sensaciones en el espectador: este siente las sensaciones que surgen dentro de él. Todo lo importante que ocurre, sucede en el espectador. Él es quien sufre el bombardeo de emociones e imágenes de la pieza teatral y quien tiene la última palabra con respecto a lo que acaba de presenciar.

Como lo dije anteriormente, a partir de este evento podemos determinar que las obras de Castellucci presentan una individualidad pues cada espectador tiene su forma de ver y sentir las cosas, lo que lo vuelve íntimo y personal. Cuando el espectador presencia la obra, este experimenta una serie de sensaciones vividas volviéndolas propias.

---

<sup>71</sup> Chevallier, Jean-Frédéric y Matthieu Mével. *La curvatura dello sguardo: conversazione con Romeo Castellucci. Corpi e visioni, indizi sul teatro contemporaneo*. Roma, Artemide, 2007.

Este evento a pesar de que no apunta a ningún lugar determinado, busca que el espectador quiera querer mirar hacia donde no quería sin saber con certeza dónde está ese lugar que no quería mirar. En otras palabras, es de forma subconsciente que decidimos mirar y sobre todo aceptar que eso que estamos presenciando vive dentro de nosotros, tal vez en diferente modo o intensidad, pero vive.

### 13. El Espacio.

Con el espacio sucede lo mismo que con el texto, este tiene diversas variantes dentro del teatro, está el espacio teatral y el espacio escénico.

Con espacio teatral me refiero a espacios físicos donde se lleva a cabo las puestas en escena (arquitectura teatral). Distingo dos tipos de espacio teatral: los espacios convencionales (teatros) y los espacios no convencionales (plazas, palacios, etc.).

Dentro de los espacios convencionales encontramos diversas formas entre las que se encuentran espacios "a la italiana", arena, caja negra, etc. Con respecto al espacio no convencional, más que ser un lugar para la puesta, es un personaje más dentro del hecho escénico ya que él mismo comunica algo; es por ello que dependerá de las características que el montaje demande para poder ser seleccionado.

Castellucci recurre a espacios, ya sea convencionales o no, para que el espectador se confronte con el suceso escénico. Lo que es característico en sus montajes es que los espacios deben de ser amplios, de gran tamaño, por lo que resultan de alguna manera extravagantes.

Un ejemplo es su puesta en escena *Hey Girl!*, en la que Castellucci busca un espacio convencional amplio en el que se pueda colocar la tecnología que necesita el espectáculo para que los efectos visuales y auditivos concuerden con la concepción del montaje. Otro ejemplo es su montaje *Folk* el cual se llevó a cabo en una antigua fábrica de acero ubicada en Duisburg, Alemania, viendo así un espacio completamente no convencional que Castellucci necesitó para que el espectáculo tuviera la esencia que buscaba plasmar.

A pesar de que estos espacios están contruidos por escenario y butaquería (o lugar donde se encuentren los espectadores), Castellucci busca la unión y fusión de ellos para convertirlos en uno mismo, siendo así que las conexiones que se generan en la puesta se logren por el actor y el espectador mismo; hay una comunicación directa entre estos dos elementos ya que el espectador está situado en el centro de la acción mientras se ve rodeado y atravesado por ella misma.

El espacio escénico es lo que entendemos por “la escena”, es decir, un espacio significativo representante de otras cosas que es dado aquí-ahora por la puesta.



Este espacio depende de lo que el director monte en escena, pues a partir de ello la escenografía y las luces se pondrán en función del montaje.

#### 14. La tecnología.

La tecnología juega uno de los papeles clave en las puestas en escena de Castellucci. Ésta permite revelar los cuerpos y los fantasmas, ya que de otro modo no se podrían presentar en la escena. A pesar de ser muy útil, también puede resultar peligrosa cuando no es invisible, por lo que es importante entender que la tecnología tiene que estar basada en una técnica invisible.

Podemos ver diversas escenas en sus trabajos en los que de cierta manera la tecnología puede estar presente realizando trucos o efectos especiales necesarios para provocar algo. Por ejemplo en la obra *Hey Girl!*, la chica se encuentra en medio del escenario y un rayo se condensa en su cabeza el cual se prende y apaga, haciendo como si este se metiera a su cabeza, como si fueran las ideas que le están llegando en ese instante. O en *Inferno*, un hombre empieza a escalar por el muro del Palacio de los Papas, por lo que está sujeto a una guía que lo sujeta para que no caiga al vacío, aunque a simple vista no se vea presencia de ella.

La tecnología es necesaria para que otros elementos puedan estar presentes en escena y es por eso que trabaja en conjunto con la escenografía, la

iluminación y el audio, las cuales son controladas por dispositivos electrónicos que de manera significativa ayudan en su desarrollo durante la puesta.

#### 15. Escenografía y utilería.

Como dice Pavis "... para los griegos la escenografía es el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica"<sup>72</sup>, significado que actualmente ya no es vigente pues la escenografía a adquirido nuevos horizontes determinando así que ahora sea un elemento dinámico y plurifuncional, es un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio textual y escénico.

Castellucci ocupa lo mínimo de escenografía en sus puestas en escena, toda ella se encuentra reducida a lo esencial pues no busca adornar un espacio ni tampoco explicar con ella lo que pasará en la obra y menos hacer imposible el tránsito de los ejecutantes en la escena sino solamente hacer funcionales los elementos que se encuentran presentes.

Sus escenografías son elementos sencillos que ayudan al ejecutante en su labor en el escenario, logrando dentro de las obras ese nivel de armonía estética

---

<sup>72</sup> Pavis, Patrice. (1996). Escenografía, en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (Pág. 173).

dentro del espectáculo en el que todos los elementos forman una unidad como tal.

Una concepción importante es que todos los elementos escenográficos presentes en las puestas son cotidianos pero éstos se encuentran transgredidos; por ejemplo, en la obra *Hey girl!* hay una cama presente, a lo que Castellucci dice que: “no hay una cama que sea una cama, sino que es un elemento simbólico.”<sup>73</sup>

El teatro de Castellucci es un teatro de imágenes, de metáforas, es un teatro lleno de símbolos, es un teatro plástico en el que se busca hacer una composición, y en el que todo elemento necesita del otro para poder llevarse a cabo, para lograr formar esa plasticidad que lleva al espectador a solamente sentir.

## 16. Iluminación.

La iluminación también ha sufrido un cambio en sus concepciones, Pavis dice que “Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente la iluminación ya no cumple sólo el papel de iluminar al actor y de hacer visible el decorado o la acción. Se ha transformado en un instrumento de precisión y movilidad

---

<sup>73</sup> Castellucci, Romeo. Entrevista realizada en el 2012 en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Entrevistador: Vive.in, de [http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE\\_CRITICAS-11495421.html](http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE_CRITICAS-11495421.html).

infinitas, capaz de crear una atmósfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de “iluminar” la psicología de los personajes.”<sup>74</sup>

Castellucci afirma que: “Una luz que se enciende no sirve sólo para iluminar una escena, pues a la vez es ella misma parte del lenguaje, un signo.”<sup>75</sup> Es por ello que dentro de su teatro la luz da una tonalidad de las escenas, controla el ritmo en la puesta, subraya elementos, precisa gestos e indica transiciones entre diversos momentos y atmosferas; y en la mayoría de ellas utiliza solo el color natural de la luz provocando así calor, cólera, miedo, etc.

## 17. Música.

La música es también un elemento que está presente en el teatro de Castellucci, para el cual “la música es como ‘la noche del mundo’, como decía el filósofo, porque excluye la razón, además de que ejerce un poder inmenso sobre los que están presentes en el espectáculo en el sentido de no hacerlo pensar, por lo tanto cada vez que el público no piensa -soy feliz-...”<sup>76</sup>, buscando así que la música

---

<sup>74</sup> Pavis, Patrice. (1996). Iluminación, en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (Pág. 265).

<sup>75</sup> Vargas, Ángel. (11 de Marzo de 2010, México). Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. *La jornada*.

<sup>76</sup> Castellucci, Romeo. Entrevista realizada el 4 de Abril de 2011 en Blogs RTVE. Entrevistador: Álvaro López.

estremezca y provoque algo en el sentir del individuo pues tiene como función crear atmósferas, espacios y reforzar los ambientes en la escena.

A partir del año de 1998, la *Societas Raffaello Sanzio* colabora en la cuestión musical con Scott Gibbons (Biografía 4), teniendo como particularidad que toda su música lleva una línea particular en las puestas en escena de Castellucci pues está compuesta de ruidos, de textos grabados y efectos sonoros. En una entrevista con respecto a su montaje "Inferno" Castellucci explica que: "Scott Gibbons captura la música de sonidos en la naturaleza, en el mundo y en la música electroacústica, porque yo quiero oír la carne, los huesos y él se las arregla para hacer hervir la sangre."<sup>77</sup>

La música utilizada en las puestas en escena de Castellucci es especialmente compuesta para los montajes, aunque también hay presencia de composiciones ya existentes.

## 18. Animales.

Un elemento característico en el teatro de Castellucci es la presencia de animales en escena. En varias de ellas pone a perros, caballos y cabras de los cuales Castellucci dice que: "... el animal es una presencia muy a menudo

---

<sup>77</sup> Castellucci, Romeo. Entrevista realizada en Febrero de 2008 en el Festival de Avignon. Entrevistador: Antoine de Baecque, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3017>.

fantasma, un espíritu..."<sup>78</sup>, pero éste siempre está en relación con los actores de manera directa por lo que me lleva a decir que son simplemente signos de poder y bestialidad que el hombre tiene dentro del ser, es decir, son la esencia pura del cuerpo presente.

Esta poética que propongo no tiene un orden particular, ni el acomodo de los elementos tiene que ver con su relevancia, simplemente menciono los elementos presentes en la creación en los montajes de Castellucci, además de que pueden o no ser indispensables, eso dependerá de los requerimientos que el montaje presente y la concepción del director.

---

<sup>78</sup> *Le Pèlerin de la matière* [Videograbación de Romeo Castellucci et Chiara Guidi.] Paris, Académie Experimentale des Théâtres, 2000. 1 DVD. (50 min), son, col.

### Capítulo III. El *Inferno* de Romeo Castellucci.

"The inferno of the living is not something that will be: if there is one. It is what is already there, the inferno where we live everyday, that we form by being together. There are two ways to escape suffering it. The first is easy for many: accept the inferno and become such a part of it that you can no longer see it. The second is risky and demands constant vigilance and apprehension; seek and learn to recognise who and what, in the midst of the inferno, are not inferno, then make them endure, give them space."<sup>79</sup>

Italo Calvino - Invisible Cities

#### 3. La presentación de *Inferno*.

Romeo Castellucci presenta por primera vez el 5 de Julio de 2008 *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, una trilogía libremente inspirada en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321) dentro del Festival de Avignon teniendo como escenario principal el Palacio de los Papas.

A partir de imágenes plásticas, efectos auditivos y secuencias corporales, Castellucci crea *Inferno*, escenificación que provoca sensaciones de inquietud y melancolía en el espectador y los actores haciéndonos reflexionar sobre la muerte, la soledad y la idea que tenemos de sí mismos.

---

<sup>79</sup> "El infierno de los vivos no es algo que va a ser: si hay uno, es lo que ya existe, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo: la primera es fácil para muchos, aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo; la segunda es peligrosa y exige vigilancia y aprendizaje continuos, buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno y hacerlo durar, darles el espacio."

### 3.1. El origen de *Inferno*.

Bajo el título de “Tengo algo que decir”<sup>80</sup>, Romeo Castellucci nos expone diversos puntos para entender la motivación al montaje *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, su modo de creación y lo que significa para él la *Divina Comedia* de Dante.

“La Divina Comedia es un sueño imposible, está claro. La grandeza de este libro excede lo literario y en términos de teatro, lo hace funcionar en seco. Pero sólo a través de lo imposible puedo llegar a todo lo posible. Sí, todo lo posible puede tomar un cuerpo y me da una entera libertad en la forma sensible del error. Pero el error deriva su fuerza en relación a una ley que se encuentra con un límite universalmente reconocido. Una fuerza sin ley no tiene forma pero si intensidad y duración. Este límite es ahora la Divina Comedia... En este sentido, es ser Dante. Adoptar su actitud al comienzo de un viaje hacia lo desconocido. Decir la obra como si nunca hubiera sido escrita, nunca dicha. Asumir esta responsabilidad: tomar el riesgo de exponerme totalmente ridículo. Debo ser Dante y no su obra.”

Teniendo en cuenta estas palabras reconozco el carácter apasionado de Castellucci pues a pesar de que él acepta que es algo imposible busca una forma posible para poder llevar algo de tal magnitud al escenario. Busca también una manera única de contar la travesía de Dante (no su obra) lo cual logra al ponerse en los zapatos de éste y adentrándose a lo desconocido sin temor al ridículo.

---

<sup>80</sup> *Inferno, Purgatorio, Paradiso* [Programa de mano.] Avignon, 2008, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3017>.



“El viaje comienza con la idea del pecado - el bosque oscuro - del artista. ¿Y de qué pecado el artista sería culpable? ¿De cuál caída? ¿Su obra? ¿Hacer una obra significa perderse en la oscuridad? ¿O producir la oscuridad? ¿Por qué Dante al principio de su viaje se encuentra en medio de un bosque negro? El punto de partida para cualquier obra de arte: la ausencia total de motivación... Tengo una necesidad de sumergirme en el dominio de estas palabras hoy: Infierno, Purgatorio, Paraíso. ¿Qué es lo que quieren de mí ahora estas palabras? ¿Dónde están todos los días estas palabras para mí, para ti? ¿Dónde se esconden durante el día? ¿Dónde está el infierno? ¿Dónde y qué es el Purgatorio a las cuatro de la tarde de un domingo cualquiera? ¿Dónde está el Paraíso en la habitación cada minuto? ¿Por qué parecen ya un juicio? ¿Y qué quieren juzgar? ¿Nuestras vidas en soledad o las de la especie? ¿Mi fracaso o mi oración como artista y hombre? ¿O la tuya, a ti espectador en este nuevo rol político y religioso que caracteriza hoy en día nuestra existencia cotidiana disfuncional: ser espectador durante todo el día - prácticamente ya una condena al infierno?”

Con respecto al infierno busca una razón del porque la ausencia total de motivación es el hecho que lo lleva a la creación a partir de lo que razona, ve y siente, de cómo ésta forma de vacío se empieza a llenar con preguntas que va respondiendo o incluso no dentro del montaje. Veo también que no solo se planta en su papel de creador, sino también adquiere el de espectador tratando de cuestionarse aún más, siendo así más claro lo que trata de plasmar en escena.

Scott Gibbons en un apartado titulado “Algunas observaciones sobre la música”<sup>81</sup> nos habla del proceso creativo en la música de la puesta:

“Inferno: La bien amada violencia de Dios. Heridas que se curan y pueden infligirse de nuevo. Un micrófono quemado.

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

La música para *Inferno* se crea a partir de:

-Voz: Rogers Covey-Crump, Scott Gibbons, David James, Gordon Jones, John Potter

-Restos humanos: huesos, carne, fluidos

-Shofar, timbales, piano, gritos, fenómenos de voz electrónica (EVP), descarga de arco eléctrico y cabello.

E incluye:

-Una presentación sobre "Spiegel im Spiegel" de Arvo Pärt (1935)

-Una presentación sobre "Viderunt Omnes" de Pérotin (1160-1230) realizado por el ensamble Hilliard, tomado de una grabación (COR16046)."

La concepción que maneja Gibbons acerca del infierno es muy clara, sobretodo porque sabe que a partir de ciertos elementos puede lograr la tonalidad que necesita para expresar "la bien amada violencia de Dios" en la que los huesos y el cabello adquieren una importancia musical apoyada de temas grabados que surgieron siglos anteriores.

### 3.2. La concepción infernal.

Existen diversas opiniones acerca de lo que es el *Inferno* de Castellucci, algunas son similares y otras exponen puntos de vista personales, pero todas coinciden en la experiencia sensorial y la conmoción transmitida a partir de la concepción de autor/director como ser humano atrapado en la ciudad que habita. La

*Societas Raffaello Sanzio* habla de lo que para ellos (como compañía, fuera de la opinión de Castellucci) significa el montaje *Inferno*.

“El comienzo de este infierno se desarrolla en el gran escenario al aire libre del Palacio de los Papas en Avignon, donde reinó Clemente V, el primer Papa francés, que Dante tiene en su *Infierno*. La angustia de los individuos y de las masas, la fragmentación de las acciones requeridas por la puesta en escena, se explica por el hecho de que Dante declara estar perdido en un bosque oscuro hasta que Virgilio, en lugar de ayudarlo a salir del bosque a lo largo de un camino hacia la luz, se compromete a realizar el camino inverso, es decir, antes de aventurarse más lejos en la oscuridad. Esto es el infierno.

El terror empieza a tomar al autor mismo de la *Divina Comedia*, al artista acosado por los fantasmas de la poesía que muerden como perros. El lenguaje desea sembrar y fertilizar el desierto de los sentidos con el significado de las palabras, pero éstas rebotan y vuelven a su fuente, una fuente que no puede derramar su propia agua. Este es el infierno del arte. El desconcierto de Dante aumenta con la multiplicación de visiones que suceden frente a él mientras se escuchan infinidad de palabras incomprensibles. Todo está fragmentado y no puede ser reconstruido, como un objeto que se cae y se rompe en pedazos.

La caída es otro aspecto del infierno, que sin duda puede ser interpretado como una caída moral, pero que es sobre todo un signo de un agotamiento general de la entidad viviente, la fatiga existe. Estar curvo hacia el suelo es la nueva postura del hombre: su horizonte está estrellado y su vista está limitada por la niebla que se arrastra entre los cuerpos, el inoculante vacío del que vienen. El dolor y la soledad forman un estado de tristeza, sin embargo no sin una cierta suavidad que es más evidente en el Antipurgatorio donde deambulan los apáticos - que nadie quiere, ni siquiera el infierno - y los que no han recibido bautismo los cuales habitan el Limbo. Los que expían las faltas que no han cometido, y estos destinos se ponen en paralelo con la vida humana, que nace de la voluntad, como animales. En el *Infierno*, se dibuja un retrato grande de la humanidad, y la ciudad es el embudo en el cual fluye una mezcla que se encuentra con nosotros, este pronombre puede ser dramático a causa de la comunidad que promete y traiciona, y que transforma la ciudad en un enjambre de parásitos y accidentes en la figura de la

adhesión absoluta entre el yo y el ego, donde el cuerpo es un objeto expulsado del coche, así como el auto es expulsado de mí.”<sup>82</sup>

Existe una opinión acerca del espectáculo al igual que una reflexión de su contenido. La forma de expresarse es completamente poética y de alguna manera filosófica. Ven al hombre representado por Dante como aquel que desea escapar de un mundo que lo sumerge cada día más en su propia destrucción, manifiesta que la humanidad es el gran infierno con el que convivimos y que es el que estimula a nuestro ego a querer pelear con nuestro propio yo, dejándonos así completamente desprotegidos ante las adversidades.

La concepción del hombre frente al universo es latente en todo el montaje según la compañía *Societas*, pues existe una inferioridad tanto por un espacio físico como por otra persona. Lo moral adquiere un peso fuerte al reflejarse en la postura del hombre frente a la sociedad, haciendo que “se le nuble la vista” y vaya recorriendo el mundo mirando lo que se puede, más no lo que se quiere.

Lo individual sale a flote siendo esto lo único que tenemos para salir adelante y victoriosos de este mundo en el que vivimos. Si nuestras creencias, nuestra fe, nuestra fuerza y nuestra pasión nos mueven a salir de aquel infierno, de un momento a otro habremos pasado de lo profano a lo divino.

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*

#### 4. Análisis semiótico de *Inferno*.

##### 4.1. Deconstrucción de la escenificación.

A partir del método de Erika Fischer-Lichte que manifiesta en su libro *semiótica del teatro*<sup>83</sup>, analizo la escenificación de *Inferno* de Romeo Castellucci, basado libremente en el texto de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321).

Puesta en escena, escenografía, luces y vestuario: Romeo Castellucci.

Música original y ejecución en vivo: Scott Gibbons.

Coreografía: Cindy Van Acker y Romeo Castellucci.

Colaboración en la escenografía: Giacomo Strada.

Esculturas, mecanismos y prótesis: Istvan Zimmermann y Giovanna Amoroso.

Operación: Giuseppe Contini.

Fotografía: Luca del Pia.

Con: Alessandro Cafiso, María Luisa Cantarelli, Corbara Elia Silvia Costa, Sara Dal Corso, Menestrel Antoine, Maiani Manola, Luca Nava, Plazzi Gianni, Questorio Stefano, Jeff Stein, Voltolina Silvano, y todos aquellos que de ciudad en ciudad se unirán a la población.

Premier: Festival de Avignon, 5 de Julio de 2008.

El análisis lo realizo a partir de un video<sup>84</sup>, sin tomar en cuenta los documentos y datos proporcionados por la compañía de teatro *Societas Raffaello Sanzio*.

---

<sup>83</sup> Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*; traducción de Elisa Briega Villarrubia. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1999.

<sup>84</sup> *Inferno, Purgatorio, Paradiso de Romeo Castellucci*; [Videograbación producida por Arte Editions]. Febrero 2009. 2 DVD. (90 min), son, col.

Fischer-Lichte en su tratado de la semiótica maneja diversos niveles para el análisis del código teatral. A partir del plano del sistema<sup>85</sup>, y del habla<sup>86</sup>, es que llevo a cabo una descripción, el análisis y la interpretación de la puesta en escena de Castellucci.

Para tener referencias históricas, primero mencionaré de forma general la obra de Dante, lo que me lleva a adquirir una concepción más amplia del montaje de Castellucci.

#### 4.1.1. La *Divina Comedia* de Dante.

La *Divina Comedia* es un poema épico de Dante Alighieri del cual se desconoce la fecha en que fue escrito. Se le llamo comedia ya que de acuerdo con el esquema clásico no podía ser tragedia por que contaba con un final “feliz”, y fue escrita en dialecto toscano, el cuál era la matriz del italiano actual que se utilizaba en los siglos XI y XII.

Aunque muchas de las pasiones que invoca Dante durante todo su viaje continúan siendo actuales, el tema central de la obra, que es la identificación del hombre con la Divinidad, hoy en día puede resultar lejano e indiferente; es por ello que me resulta difícil acceder y entender su obra, no solo por lo oscuro de

---

<sup>85</sup> Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*; traducción de Elisa Briega Villarrubia. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1999. Pág. 37.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pág. 511.

la simbología, sino también por la dificultad de apreciarla desde la óptica de una sociedad laica.

Estructuralmente se encuentra dividida en tres partes: Infierno, Purgatorio y Paraíso, las cuales a su vez se dividen en cantos. La primera parte está compuesta de 34 cantos, mientras las otras dos partes se componen de 33 cada una, dando un total de 100 cantos.

La obra está dispuesta al simbolismo del número tres. Cuenta con tres partes, con tres fieras que impiden el paso a Dante y con tres personajes principales: Dante que personifica a la humanidad, Beatriz que representa a la fe y Virgilio que es el papel de la razón. Ellos tres irán de la mano a lo largo de todo el viaje de Dante para llegar al Paraíso.

En Infierno se narra el descenso de Dante a éste acompañado por Virgilio, su guía y maestro, los cuales recorren el lugar en forma de cono que está compuesto por nueve círculos en los cuales son sometidos a castigos los condenados según la gravedad de los pecados que cometían en vida. Durante todo el recorrido se encuentra con diversos personajes de la antigüedad e incluso de su época, y algunos de ellos le cuentan su historia a Dante a cambio de que él mantenga vivo su recuerdo y en el último círculo Dante narra el encuentro con Lucifer.

Algunos de los escenarios con los que se encuentra Dante son el río Aqueronte, la entrada del Infierno, el desierto donde llueve fuego y la llanura de hielo donde se encontraban los traidores.

#### 4.1.2. Sinopsis.

Un hombre que se hace llamar Romeo Castellucci nos presenta su vida a través de imágenes las cuales nos muestran la bestialidad de la cotidianeidad, las diversas percepciones acerca de las relaciones con otras personas y el autoconocimiento. Perros feroces, gente amando y destruyendo al otro, pianos en llamas, caballos que se tiñen de rojo y televisiones que muestran las estrellas, son algunas de las imágenes que nos reflejan de algún modo que el infierno que presenciamos vive en lo más profundo de nosotros.

#### 4.1.3. Los signos cinésicos.

##### 2.1.3.1. Los signos del espacio.

La escenificación se lleva a cabo en el patio del Palacio de los Papas en Avignon Francia, un espacio no convencional que fue adaptado para las representaciones de diversas actividades culturales por el Festival de Avignon<sup>87</sup> desde el año

---

<sup>87</sup> Festival d'Avignon [en línea]. <<http://www.festival-avignon.com/fr/>>. [Consulta: 28 de marzo de 2013]



1947 y que hasta este año sigue siendo la sede principal de dicho evento. Dicho espacio se encuentra en forma “italiana” y con salidas/afores a los costados del escenario y en la parte trasera de este.

Todo el montaje tiene lugar en un solo espacio, el cual esta vacío al inicio y conforme avanza la puesta se ve modificado por los elementos que entran y salen a escena. Dichos elementos realizados según principios realistas hacen una oposición con la arquitectura del lugar ya que nos remiten a épocas de la historia muy concretas, por ejemplo vemos un lugar medieval del siglo XIV<sup>88</sup> y automóviles del siglo XX.

Los elementos presentes en la puesta (en orden de aparición) son: 1) letras luminosas con la palabra “INFERNO”, las cuales tiemblan y producen sonidos histriónicos; 2) un cubo de vidrio-espejo; 3) un piano en llamas; y 4) un automóvil destrozado.

Si colocamos estos elementos en una disposición particular en el espacio, este adquiere una nueva concepción espacial (a este hecho me referiré con el nombre de decorado), por lo tanto hay al menos cuatro cambios importantes dentro de la escenificación ya que algunos elementos se utilizan más de una vez pero en diferente disposición.

---

<sup>88</sup> Palais des Papes [en línea]. <<http://www.palais-des-papes.com/>>. [Consulta: 28 de marzo de 2013]

En el decorado A observo las letras luminosas con la palabra "INFERNO" en el centro del escenario, estas letras se encuentran de espaldas al público por lo que se ve: **"INFERNO"** lo cual me lleva a pensar que el espacio se encuentra donde está el espectador; mientras que el decorado A' son las comillas ("" ) que la palabra tenía, lo cual me remite a estar dentro de aquel espacio que se había propuesto anteriormente.

El decorado B es el cubo al lado izquierdo del escenario y una tela negra saliendo de una ventana del Palacio de los Papas; cuando la tela desaparece y el cubo se ubica al centro del escenario podemos ver el decorado B'.

El decorado C lo presencio al momento de ver el piano en llamas del lado izquierdo del escenario y el decorado D cuando el auto destrozado entra a escena y lo ponen en el mismo lugar donde se encontraba el piano.

Con la iluminación también existen momentos puntuales dentro de la escenificación: A1 existe en todo el inicio de la obra en la que hay luz general en el escenario; B1 cuando una luz empieza a recorrer todas las ventanas del Palacio de los Papas; y C1 aparece cuando el escenario esta sombrío (lo cual ya es casi toda la escenificación). Dentro de estas tres partes existen juegos de luces que tienen como función crear atmosferas particulares dependiendo la situación presente en el escenario.

Por lo tanto, puesta en escena se lleva a cabo en tres momentos: 1) algún lugar apartado del infierno (A1), 2) en la entrada del infierno (B1), y 3) dentro del infierno (C1); esto a su vez lleva a una serie de espacios particulares que se encuentran en estos tres momentos (A, A', B, B', C y D).

### 2.1.3.2. Los signos del aspecto externo.

Dentro de la puesta distingo dos tipos de presencia viva: por una parte están los animales como los perros y el caballo y por otra parte se encuentran todos los seres humanos (incluidos el público).

La apariencia externa de los actores se determina a través de los trajes que presentan. En Inferno existe una similitud de ellos en tanto que son contemporáneos y presentan una complementación en colores, especificando así actitudes particulares en el actor:

A la entrada del público hay en el escenario un grupo de ocho personas me remiten inmediatamente a turistas (grupo A): los hombres van vestidos con bermudas, playeras y tenis, mientras que las mujeres traen pantalones cortos, blusas y sandalias; la mayoría de ellos traen mochilas en la espalda, cámaras fotográficas, lentes negros y gorros de expedición; y todos ellos traen aparatos traductores, lo que hace pensar que todos son extranjeros.

Después entra a escena Romeo Castellucci (persona A), el cual viste un pantalón de protección negro sujeto por tirantes, una playera de manga larga color gris y zapatos negros con suela de goma, agregándole después la parte superior del traje de protección y quedando completamente de color negro.

Otro hombre entra al espacio solamente con un calzón tipo bóxer color negro (persona B).

La masa de gente (grupo B) que entra después a escena conformada por hombres y mujeres de diferentes edades, que van desde los dos años hasta los sesenta aproximadamente, usan ropa casual: los hombres usan pantalones de mezclilla y de gabardina, camisas y playeras de manga larga, algunos usan suéteres, y calzan zapatos o tenis; mientras que las mujeres también utilizan pantalones de mezclilla y gabardina, faldas por debajo de la rodilla, vestidos y batas, algunas traen suéteres y blusas, y también calzan zapatos o tenis. Es importante decir que toda la ropa es de colores que van desde los claros como verde, amarillo, rosa, azul, violeta, hasta los fuertes como rojo, naranja, azul marino y café.

Más tarde ingresan tres personas (grupo C) vestidos con trajes color naranja con franjas de color gris reflejante, tales como los que usan los rescatistas.

Un último personaje (persona C) entra a la escenificación y porta un pantalón azul de mezclilla, zapatos negros con suela de goma, una playera de cuello

largo y un saco negro. Además posee una máscara con la forma de Andy Warhol con cabellera blanca y lentes y una cámara polaroid colgando de su cuello.

Existe una composición con respecto a los colores dentro de la escena: la teoría del color dice que si los colores en pigmento se combinan dan como resultado negro; en la escenificación el grupo B, que es el que está presente en la mayor parte de la puesta, reflejan y crean el infierno de Castellucci, el cual se encuentra vestido de negro. Además dentro del grupo B los colores complementarios se presentan en los vestuarios, por ejemplo rojo y verde, azul y naranja, amarillo y violeta, etc.

Los diferentes grupos y personas no interactúan entre ellos, pero comparten momentos de transición entre uno y otro: 1) cuando la persona A esta en escena con una piel de perro y la persona B entra a retirársela para ponérsela él; y 2) cuando persona B se encuentra a lo alto del Palacio y le avienta un balón de básquet ball a un niño de los que conforma el grupo B, aquí existe una relación entre los personajes en tanto que se unen a través de la mirada, el balón y el grito de JEAN.

Los integrantes del grupo B siempre están relacionándose de diversa manera y estableciendo nuevos códigos dentro de la escenificación, de las cuales hablaré en el apartado de las interacciones en escena.

Todos los participantes resultan ser equivalentes en cierta parte por la “cotidianeidad” que presentan al estar en la escena, tanto en acciones físicas y vestuario, excepto uno (persona B) que se contrapone en tanto la acción que realiza (que es escalar en Palacio de los Papas) y por la vestimenta que utiliza (bóxer negro).

Existen “accesorios” con los que los participantes en el escenario interactúan a lo largo del proceso: una piel de perro, una lata de pintura en aerosol y un balón de básquet ball; pero también hay un elemento que entra en contacto con el público y es una tela blanca de dimensión enorme que cubre a toda la zona de gradas. Cada uno adquiere un significado dependiendo del momento y la forma en que se utiliza, lo cual explicaré detalladamente más tarde.

Para finalizar la puesta entra en juego un elemento compuesto por siete televisiones en las cuales cada una presenta una letra de la palabra “étoiles” y que conforme avanza la acción que el actor realiza van cayendo hasta quedar solo tres formando la palabra “toi”.

### 2.1.3.3. Las interacciones en escena.

Teniendo en cuenta las relaciones que se establecen entre los personajes y los elementos, analizo detalladamente lo que sucede al respecto de estas durante toda la puesta en escena.

La representación comienza con la entrada del público al lugar de la escenificación, en este caso el Palacio de los Papas en Avignon. Mientras esto sucede, hace presencia una serie de ruidos<sup>89</sup>, (grabados) formados por varias personas que hablan al mismo tiempo en diferentes idiomas y un grupo de ocho personas (grupo A) que ya están en la escena empiezan a mirar todo el lugar, unos empiezan a tomar fotografías, mientras otros miran una especie de mapa haciendo referencia al lugar (Foto 1). Además todos ellos llevan en determinados momentos lo que es un aparato traductor a su oído haciendo alusión a que escuchan en su idioma una explicación de lo que están presenciando (tal vez los ruidos que escuchan los espectadores).

La salida de este grupo del escenario se da cuando la música desciende y empieza otro ruido, en este caso nos referimos a un natural que remite al canto de algún ave, lo cual nos sitúa en un espacio abierto como una selva. Cuando el espacio está vacío, entra a escena un hombre con un caminado tranquilo y que se sitúa en el centro del escenario, levanta la cabeza y se presenta como Romeo Castellucci (persona A). Los asistentes de la obra entienden que él es el director de la puesta en escena y que presenciarán un espectáculo reflejado y creado a partir de su persona, es decir, veremos su propio infierno.

Este hombre entra con la mitad de un traje de protección negro que más tarde termina de ponerse con la ayuda de una persona ajena al montaje (siendo

---

<sup>89</sup> Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*; traducción de Elisa Briega Villarrubia. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1999. Pág. 233.

que no es un personaje dentro de la puesta) mientras entran a escena siete perros pastor alemán ladrando y que son encadenados del lado izquierdo del escenario. Cuando Castellucci tiene completo el traje, respira y se pone en posición de equilibrio poniendo una pierna delante de la otra. Inmediatamente del costado izquierdo dejan salir a tres perros (uno por uno) que atacan directamente a una pierna, al brazo derecho y a la otra pierna de Castellucci (Foto 2). Existe un forcejeo por parte de los tres perros, pero Castellucci muestra serenidad aunque también un poco de miedo a pesar de saber que son perros entrenados. Al escuchar un pitido, los tres perros sueltan a Castellucci y vuelven por donde salieron. Entran siete personas vestidas de negro a sacar a los perros y también un hombre vestido de camisa azul y pantalón de mezclilla, el cual lleva consigo una piel de perro pastor alemán, la cual pone en la espalda de Castellucci ya que este se pone en cuatro puntos sobre el escenario, siendo así él mismo un perro más dentro de aquella selva (esto lo veo a partir de una conversión-sustitución en la que los perros ya habiendo tenido contacto con Castellucci, éste adquiere de alguna manera la animalidad de dicha presencia, la cual se irá adquiriendo por diversos actores conforme avance la escenificación).

Un nuevo actor (persona B) entra a escena vestido solamente con un bóxer negro dirigiéndose a donde se encuentra Castellucci, éste solo lo mira unos segundos y le quita la piel del perro para ponérsela él atando las patas



alrededor de su cuello mientras que Castellucci se tira al suelo como si le hubieran quitado algo de gran peso. El hombre que tiene ahora la piel se dirige a la parte trasera derecha del escenario y se coloca la cuerda de un arnés, abre las manos y empieza a escalar por la pared del Palacio. Todos sus movimientos son precavidos y de una precisión exacta a fin de evitar un accidente, además de que va a una velocidad lenta trepando con gran facilidad y buscando pequeños huecos, cornisas, adornos y ventanas por donde agarrarse, hasta detenerse en una de ellas y quitarse la piel del perro dejándola caer al escenario. Sigue su camino hasta llegar a una parte del edificio donde hay una figura de piedra en forma de flor sobre la cual se posa viniendo a mi mente “El Hombre de Vitruvio” de Leonardo da Vinci (1452-1519) (Foto 3). Mientras sigue escalando, de la parte trasera central del escenario sale un niño vestido de suéter amarillo, pantalones cortos cafés y tenis, el cual sale mirando a todos lados y encontrando de repente la piel del perro, se la coloca mientras camina apoyado en cuatro puntos (como si fuera un perro) hasta toparse con una lata de pintura blanca en aerosol. El hombre que se encuentra escalando se detiene y se cuelga de un brazo de una parte que sobresale del Palacio viendo así al niño que ahora se encuentra con la lata agitándola en sus manos, la piel del perro amarrada en su cuello y escribiendo en una parte del muro la palabra JEAN. A estas alturas del suceso, se agregaron nuevos ruidos de grillos y del aire que sopla en la selva. El hombre que escalaba llega a la cima, se sienta en la cornisa y mira detalladamente al niño, el cual se dirige a la parte izquierda del

escenario y de pronto voltea a ver al hombre que está en lo alto del edificio, se establece una conexión a través de la mirada de forma sincera, el niño sonríe y el hombre de forma seria se pone de pie y toma un balón de básquet ball, levanta las manos y avienta el balón hacia donde está el niño, el cual da tres botes y es tomado por el niño (en cada bote se escucha un sonido que retumba, tal como si chocara el balón con unas laminas o tubos de metal), vuelven a establecer contacto con la mirada y el hombre de pronto grita JEAN (haciendo referencia a que es el nombre del niño) estirando el brazo con intención de prevenirlo mientras éste toma el balón con las dos manos y mira hacia otra parte de la pared donde se encuentra un aro para encestar el balón, hace el movimiento preparatorio para lanzarlo y se queda así unos segundos, no lo avienta y el hombre de la cima desaparece.

Esta parte de la puesta me muestra como espectador a un hombre en la forma más prehistórica pasando a lo largo de la historia, construyéndose y modificando su forma de ser y de comportarse en el mundo, es decir, verlo desde las actividades básicas como lo es cazar (quitar la piel del perro y ponérsela), pasar por la creación artística (figura del Hombre de Vitruvio) y llegar a la cima estableciéndose en una etapa más moderna (el balón de básquet ball).

El niño ahora se vuelve hacia el centro del escenario, se nota que ha perdido la esperanza y su caminar es pausado mirando hacia los lados con la cabeza

agachada. En la siguiente parte del montaje es importante recalcar la unión entre el actor, la música y la luz de forma simultánea, es por ello que esta parte del análisis la desarrollo con un acta de la secuencia presentada.

SIGNOS CINETICOS	SIGNOS ESPACIALES	SIGNOS ACUSTICOS
<p>El niño se encuentra en el centro del escenario frente al público, mira el balón y lo bota tres veces. Un ruido se presenta y él voltea a ver que pasa a su alrededor desconcertado.</p>	<p>La luz es general (todo el escenario está iluminado), indicando una claridad y tranquilidad en el espacio.</p>	<p>A cada bote se escucha un ruido diferente: el primer bote es un quejido muy despacio de algo, el segundo es el mismo ruido pero más intenso y el tercero es el mismo ruido agregándole otro que es una piedra o tabique cayendo (me remite a un lugar que empieza a derrumbarse).</p>
<p>El niño vuelve a botar el balón tres veces a una velocidad más rápida y vuelve a voltear a su alrededor desconcertado</p>	<p>La luz sigue de manera general.</p>	<p>Los ruidos se repiten pero se intensifican. El último ruido ahora son dos piedras o tabiques que caen.</p>

al escuchar ruidos.		
Nuevamente el niño bota el balón tres veces y vuela a mirar a su alrededor más desconcertado.	La luz del escenario sigue en forma general. Un seguidor se posa sobre el niño.	Los sonidos se intensifican aún más, solo que ahora en cada bote se escucha que caen más piedras o tabiques.
Volviendo a botar el balón tres veces, el niño mira ahora con más desconcierto todo a su alrededor y observa fijamente la pared del Palacio refiriéndose a que presencia algo ahí.	La luz general empieza a descender de forma gradual, volviéndose sombrío el lugar.	Los ruidos ahora son fuertes y las piedras o tabiques caen en mayor cantidad.
Tres botes más da el balón y ahora el niño vuelve a ver a su alrededor y detiene su mirada en una luz que recorre tres ventanas del Palacio.	La luz general desciende más su intensidad hasta quedar en penumbras. El seguidor sigue posando sobre el niño. Una luz intensa crea	Ahora las piedras o tabiques llegan a sonar muy fuerte, se escucha un quejido y cuando la luz de la presencia aparece, empieza a sonar un ruido sordo y vacío.

	<p>una presencia (demonio) de gran magnitud que va recorriendo tres ventanas del Palacio</p>	
<p>Las acciones que realiza el niño vuelven a ser las mismas, bota el balón tres veces y mira con desconcierto a su alrededor reconociendo esa presencia detrás de él creada por la luz que recorre las ventanas (siete veces realiza esta secuencia).</p>	<p>La luz desciende hasta desaparecer, ahora en el lugar reina la oscuridad. El seguidor sigue posado sobre el niño. La luz (demonio) empieza a recorrer todas las ventanas del palacio, con velocidad diferente y en todas direcciones. En la quinta secuencia se detiene en una ventana y esta se ilumina por completo en un aro de luz muy grande que</p>	<p>A cada bote le sigue correspondiendo la caída de las piedras o tabiques, solo que ahora demasiado fuerte. La presencia hace sonidos diversos: se escucha como si hablara a través de un micrófono pero no se entiende lo que dice, se escucha algo taladrando, el llanto de un niño recién nacido, el desgarrar de telas, el aire azotando en todas partes, el rugido de fieras. Cuando se detiene</p>

	<p>nos deja ver una parte del Palacio y desaparece inmediatamente para seguir con la oscuridad.</p>	<p>en la ventana y se ilumina una parte del palacio se escuchan gritos muy agudos de personas y desaparece. Ahora todo se vuelve caos dentro de la escena.</p>
<p>El niño realiza la misma secuencia ocho veces más. En la primera secuencia un grupo de cincuenta personas (grupo B) de diferentes edades entran a escena en bloque y se van tirando de atrás para adelante boca abajo al suelo hasta formar un bloque que atraviesa todo el escenario (Foto 4). El niño no hace</p>	<p>La luz es lo mismo que la secuencia pasada. El demonio vuelve a cruzar por todas las ventanas y en algunas se agita rápidamente. Una luz tenue en forma rectangular se encuentra sobre el bloque de personas en el suelo.</p>	<p>Los ruidos continúan con el caos, ahora se agrega el ruido como si alguien escuchara una canción al revés o se hablara en un idioma que no reconozco, como si esa voz se encontrara blasfemando.</p>

<p>referencia a ver lo que sucede en la escena, él solo bota el balón y mira a su alrededor.</p>		
<p>El niño se voltea completamente hacia la pared del Palacio, mira y observa con atención la luz que se desplaza por las ventanas.</p>	<p>La luz del “demonio” recorre todas las ventanas con una velocidad que va de lo rápido a lo lento y viceversa.</p>	<p>Los ruidos de voces blasfemas en otro idioma es lo que más se escucha, aunque de fondo está el aire soplando, el taladro, el llorar del niño, etc.</p>
<p>El niño vuelve a girar completamente, en una mano tiene el balón y con la otra se quita la piel del perro que tenía alrededor de su cuello, la sostiene en su mano y observa fijamente aquel bloque que se formó en el suelo. Este bloque de personas empiezan a girar</p>	<p>La luz deja de recorrer todas las ventanas, pero ésta de pronto hace presencia en todas a la vez y empieza a moverse rápidamente de arriba para abajo y de golpe se detienen haciendo parecer que ésa presencia enorme nos</p>	<p>Los ruidos ahora son las mismas palabras en otro idioma, se escuchan golpes y gritos muy agudos. Cuando el niño se planta en el centro mirando al público los ruidos desaparecen y solo se escucha uno más pacífico, ya solo es un resonar seco pero más</p>

<p>desplazándose al final del escenario y el niño los brinca para poder cruzar del otro lado y cuando termina de brincarlos se coloca en el centro, se planta en el escenario, tira la piel del perro delante de él, sostiene el balón bajo su brazo derecho y mira al público fijamente.</p>	<p>observa a través de las ventanas. (Foto 5)</p>	<p>calmado.</p>
---	---	-----------------

Música marca el cambio de espacio y acción, ahora dejan de escucharse los ruidos monstruosos y viene música de cantos gregorianos, una cosa contrastante con respecto a los ruidos anteriores ya que éstos se vuelven angelicales.

A partir de este momento empieza una sucesión de personas: una persona de las que componen el bloque se levanta y va hacia donde se encuentra el niño, toma el balón y se posa en el mismo lugar que él, adquiere la misma posición y su actitud, y así sucesivamente; la persona que estaba en fue sustituida regresa



nuevamente a ocupar un lugar en el bloque. La relación de estas personas resulta indirecta en tanto que solo surge al momento de intercambiar el balón, no existe el contacto visual y corporal con el otro ya que su trabajo se limita solo en tomar el balón y adquirir la posición.

La sustitución es llevada por siete personas (sin contar al niño) completamente distintas en género, edad y vestuario, pero que resultan igual en posición e intención (aunque el balón es tomado por todos ellos en zigzag).

Hago énfasis en cada una de ellas:

1º Hombre de la tercera edad (sesenta años aproximadamente) vestido de pantalón verde limón y camisa amarillo huevo; toma el balón en su brazo izquierdo y el derecho lo estira a un costado.

2º Mujer joven (veintiocho años aproximadamente), trae vestido verde bandera y suéter verde limón; toma el balón en su brazo derecho.

3º Hombre maduro (treinta y cinco años aproximadamente), porta pantalón de mezclilla azul claro y camisa azul marino; el balón lo trae bajo la mano izquierda.

4º Hombre maduro (treinta y siete años aproximadamente) con pantalón blanco y camisa café claro; el balón está en su mano derecha.

5º Niña (diez años aproximadamente) que trae vestido rosa mexicano y suéter amarillo claro; toma el balón con su brazo izquierdo. (Foto 6)

6º Mujer madura (cuarenta años aproximadamente), viste pantalón azul marino y camisa rosa mexicano; tiene el balón en su mano derecha.

7º La última es una mujer de la tercera edad (sesenta años aproximadamente) que trae un vestido morado claro y un suéter morado fuerte; el balón lo tiene en su mano izquierda.

Esta última mujer rompe con la secuencia de sustitución al tomar el balón con ambas manos y empezarlo a morder, a cada mordida viene una inhalación muy fuerte y sollozos que van al compás de la música que se escucha (Foto 7); la mujer da media vuelta mientras las personas del bloque se levantan en hilera y se colocan frente al muro del Palacio. La mujer del balón se empieza a retorcer inmediatamente en un movimiento vertical, es decir, llega a su vertical y después baja vertebra por vertebra y empieza a subir de una manera salvaje y rápida; cuando esto sucede, las personas de la hilera empiezan a coordinarse para empezar a patear el muro con una cierta violencia, velocidad y fuerza, como si trataran de salir del lugar donde se encuentran (ninguna persona que conforma la hilera tiene contacto de ningún tipo).

La mujer detiene el movimiento de forma brusca y da media vuelta, poco a poco empieza a levantar el cuerpo hasta llegar a la vertical y con su brazo derecho detiene el balón mientras que con el izquierdo se tapa la cara y mira de reojo a las personas que se encuentran pateando el muro (aquí existe relación visual de forma indirecta, en tanto que ella los mira pero ellos no atienden a ese

hecho); éstos empiezan poco a poco a dejar de patear el muro y se quedan verticales en la hilera mirando hacia el muro.

Corte a esto la luz se baja inmediatamente quedando todo oscuro. La hilera de personas desaparece por un costado del escenario y de la parte de atrás salen dieciocho personas con unas letras que prenden y apagan y hacen ruidos estridentes, tal como si fueran focos de las alcantarillas o de los metros de zonas peligrosas; las letras forman la palabra "INFERNO" y son colocadas de tal forma que el frente da hacia el muro del Palacio donde se encuentra la niña de la sustitución sentada sobre el balón, mientras que las otras personas se encuentran detrás de las letras caminando de un lado a otro lentamente, desapareciendo de pronto entre el público. (Foto 8)

En esta escena se establecen dos espacios clave: primeramente donde habita la niña, la cual se encuentra fuera de un lugar que es delimitado por las letras lo que me lleva a pensar que ella está a salvo de aquel lugar en el que reina la soledad presentada por los actores que caminan detrás de ellas y hasta el mismo público que se encuentra presente creando el segundo espacio.

Después vuelven las mismas personas a retirar las letras de las palabras dejando sobre el escenario las comillas (""") que rodeaban a la palabra anterior. A todo ello un grupo de personas se colocan frente a una tela negra que se encuentra del lado izquierdo del escenario, una luz cae sobre este grupo y la tela empieza a subir dejándonos ver que es un cubo de aproximadamente tres

metros por cada lado hecho por cristales espejo pues en él se reflejan los mismos actores y el público. De pronto se ilumina el interior del cubo y las personas que se encontraban delante de él empiezan a alejarse por el lado derecho hasta dejarlo descubierto mostrándonos en su interior a siete niños de entre tres y cinco años aproximadamente y a una mujer vestida de oso de peluche (Foto 9). La música desaparece por completo y solo escuchamos las voces de los niños, mientras vemos que se encuentran jugando dentro del cubo (los niños se relacionan entre sí en tanto que comparten un espacio muy limitado y los mismos juguetes). Empieza a sonar música lúgubre, tenebrosa y muy estruendosa. Una tela negra aparece por una de las ventanas del palacio y empieza a ondularse alrededor del cubo donde están los niños (existe relación entre objetos en tanto que la tela rodea al cubo, mostrando así la maldad y la inocencia). Poco a poco el cubo empieza a ser cubierto por las telas negras hasta quedar desapercibido por completo y la tela negra cae, todo queda oscuro, la música desaparece y el escenario está en “calma”.

De golpe encienden la luz del escenario, las comillas (""") y vemos en el centro a cuatro personas en posiciones distintas y que no se mueven: un hombre joven acostado con los brazos cruzados y el balón a su costado, otros dos sentados y recargándose en la espalda del otro, mientras otro se encuentra sentado y con los brazos apoyados en el suelo; al costado derecho se encuentra

un bloque de personas que los observan detalladamente (ellos establecen relación visual con los actores que se encuentran en el centro del escenario).

Escuchamos cantos gregorianos y ruido (grabado) de aire que sopla fuertemente, de pronto el hombre que estaba acostado extiende las manos y se empieza a incorporar lentamente hasta llegar a la verticalidad quedándose inmóvil mirando al público, después hace la mímica de saltar algo y camina al frente del escenario, se detiene. Las otras tres personas se levantan y se incorporan al bloque de personas que están a un costado. El hombre solitario en levanta su mano derecha por un costado hasta la altura de su pecho y una mujer del bloque se acerca a él, el hombre baja la mano y la mujer se arrodilla a su costado; cuando ella está en el suelo arrodillada estira su mano izquierda para tomar al chico y este se quita, la mujer vuelve a intentarlo pero nuevamente el hombre la esquiva (aquí hay una relación “personal” que implica un problema anterior a la situación actual, como si se tratara de una pareja de novios o esposos). Ella con cara de tristeza se levanta poco a poco, mira al hombre el cual se encuentra con la mirada fija al público y camina hacia él lentamente hasta colocársele al frente. Un impulso lleva a la chica a abrazar alrededor del cuello al hombre y a éste parece ser que el alma le vuelve al cuerpo, levanta las manos, las mira y abraza a la chica (aquí noto una relación completamente diferente a la que surgió en momentos anteriores en la que el rechazo figuraba y que ahora se convierte en esperanzadora) (Foto 10).

A partir de este momento empieza una acción en la que por parejas van al centro del escenario para demostrar una forma de relación ya sea familiar, de amistad o de pareja (existe contacto físico y visual entre las dos personas creando así un vínculo afectivo) por ejemplo: 1) Un hombre toma las manos de ella y ésta lo mira con pasividad, lo que provoca que los dos se besen en la boca (relación de pareja); 2) Un hombre viejo le toma las manos a un hombre más joven y se las coloca en su cara, lo que provoca que los dos se abracen (relación familiar entre padre e hijo); 3) Ella mira detenidamente a él mientras éste coloca entre los dos la piel del perro, lo que provoca que los dos se abracen (relación de amistad). Cabe destacar que las relaciones varían en sexo, edad, fisionomía, etc. y que al momento de terminar una demostración siempre las dos personas miran al público. La música que suena en ese momento son cantos de ángeles contrastando con los ruidos de choques de automóviles que de repente suenan.

Dos mujeres llevan al centro del escenario a dos bebés de año y medio aproximadamente y las recuestan sobre su pecho al momento de que ellas se recuestan. Un grupo de cuatro personas conformado por dos jóvenes y dos personas de edad avanzada se reúnen en una parte del escenario (me remiten a pensar que son una familia pues todos se toman de las manos y el viejo hace la mímica de rugir como un león, estableciendo así un código familiar en tanto él es la cabeza de familia y los otros se desplazan al fondo del escenario y desaparecen). El viejo queda con la mirada baja y los brazos extendidos a los

costados. Dos hombres entran con dos niñas de dos años aproximadamente y las levantan para presentarlas, el hombre viejo los presenta a ellos y los hombres llevan a las niñas al suelo, las acuestan boca arriba, colocan sus manos en su cuello y hacen la mímica de ahorcarlas (existe una relación entre el viejo y los dos hombres en tanto que es el viejo quien los presenta y los alienta a hacer la mímica del ahorcamiento).

El hombre mayor vuelve a extender las manos a sus costados y dos mujeres van a tomárselas, todos miran al público y una de ellas lo abraza y él corresponde al gesto (estableciéndose una nueva relación visual y corporal, lo cual indica que ella es una persona cercana a él, igual que la otra mujer pues nunca suelta su mano); la otra mujer lo mira, él la mira y de pronto suelta las manos de la otra mujer para sujetar a ésta y llevarla al suelo donde en un impulso lleva sus manos a su cuello y hace la mímica de ahorcarla (relación con respecto a la escena anterior donde los hombres ahorcaban a las niñas), mientras varios actores miran el hecho, unos asustados, otros asombrados y otros voltean la mirada con pesar (Foto 11). El hombre viejo se separa con cara de susto y va a refugiarse a los brazos de la otra mujer que sujetaba su otra mano. Cuando se escucha el ruido de un coche que choca la mujer “ahorcada” empieza a girar sobre el suelo, realizando una coreografía a través de círculos, piruetas y torsiones.

Dos mujeres completamente distintas físicamente entran al escenario y se colocan una frente a la otra con una distancia de 3 metros aproximadamente estableciendo un contacto visual, de pronto un hombre maduro se coloca en medio de las dos y establece contacto visual con la chica bajita, va a su lado, la abraza y ella también lo abraza mientras la otra mujer solo los ve desconcertada. Cuando el hombre esta abrazando a la mujer voltea a ver a la otra mujer, suelta a la que esta abrazando y va al lado de la otra, la mira, mira a la mujer que acaba de dejar y de pronto abraza a la otra, ella también lo abraza mientras la otra los mira desconcertada (existe una relación por parte de el hombre a las mujeres pues desea a las dos, estar con ellas, ser para ellas, pero las mujeres no van a permitir eso por la forma de las miradas), se vuelve al centro del escenario y muestra una indecisión por no saber con cual mujer ir, mueve su cuerpo de un lado a otro, después poco a poco se detiene y ahora el movimiento es solo con la cabeza, a lo que una mujer se va y más tarde la otra también, y el hombre sigue con ese movimiento que se vuelve mecánico al estar observando a las dos mujeres que ahora ya no están, que lo han abandonado en su indecisión, mientras todo el bloque manifiesta con un gesto de rechazo (todos se encuentran con la cabeza girada hacia su lado derecho) la acción que cometió.

Una mujer entra al escenario y se coloca de espaldas enfrente del hombre y empieza a realizar un movimiento que más tarde todos harán: mira una mano,



mira la otra y a cada mirada ellos pronuncian la frase “je t’aime”. Poco a poco todos los actores entran a la escena, se colocan en tres filas y empiezan a hacer el mismo movimiento (hay una relación con sus manos en tanto que ellos las sustituyen con alguien más). Después de un tiempo, un hombre que se encuentra hasta el frente de la fila de en medio se detiene y dice la frase: “même si vous ne sont plus là” (Incluso si ustedes ya no están ahí), cierra los ojos, abre la boca y empiezan de pronto a escucharse ruidos de gritos de diversas personas y diferentes géneros, variando el volumen de ellos (Foto 12). Un seguidor se posa sobre él y los demás actores siguen realizando su acción solo que ahora empiezan a caminar hacia atrás dejándolo solo rodeado de oscuridad. Una línea azul aparece en la pared del Palacio, se escuchan ruidos de gritos en un estadio, más gritos, sonidos perturbadores, un chillido, y el seguidor desaparece.

Vuelven los cantos gregorianos. Atrás se ve el cubo a contraluz con una persona sobre él la cual extiende las manos y se deja tirar de espaldas mientras en la pared se proyecta un nombre y una fecha. Esto se convierte en una secuencia que es realizada por varias personas. El primer nombre que se proyecta sobre la pared es *EAT 1963*, obra realizada por Andy Warhol (1928-1987), el cual más tarde comprobamos que en efecto se trata de él pues la segunda proyección es “JE M’APPELLE ANDY WARHOL” (Foto 13), y así sucesivamente pasando por obras como: *BANANA 1966*, *SELF-PORTRAIT 1964*,

*MARILYN MONROE* 1967, *HAMMER AND SICKLE* 1977, *EMPIRE* 1963, *KISS* 1963-1964, *VINYL* 1968 y *KNIVES* 1981. Las personas que ya se han aventado del cubo van a un costado del escenario y se colocan boca abajo, estiran las manos a los costados y se empiezan a mecer de un lado a otro.

Mientras los nombres se proyectan en la pared, una tela de gasa blanca comienza a subir en las gradas de los espectadores y los cubre completamente, haciendo que la visión sea opaca y ellos se esfuercen por ver qué sucede en el escenario; el público ríe, otros tocan la tela, otros están asombrados, otros se muestran desconcertados y unos más se muestran ajenos al hecho (aquí hay una relación entre objeto y persona, además vemos que el público es parte de la escenificación tomando un papel activo dentro de ella) (Foto 14). Después de un tiempo considerable la tela es retirada del público desde la parte superior de las gradas. Ahora el escenario está mojado, en el centro hay un piano al que de pronto un actor le prende fuego, ocho actores que traen mantas mojadas miran el hecho, el escenario está oscuro y lo único que lo ilumina es el fuego que cubre al piano (Foto 15). El ruido hecho por las cuerdas del piano que se están reventando poco a poco se mezcla con acordes de un piano y violines creando una atmósfera de tranquilidad. Después los actores se acercan al piano y con ayuda de las mantas empiezan a apagar el fuego.

Una mujer se planta en el centro del escenario con una luz que proyecta su sombra sobre la pared y empieza a curvarse de pie con los brazos estirados

hacia atrás. De pronto aparece otra leyenda proyectada sobre la pared que dice: “à vous, acteurs de la Societas Raffaello Sanzio, qui aujourd’hui n’êtes plus” (a ustedes, actores de la Societas Raffaello Sanzio, que hoy en día ya no lo son). Después más actores hacen el mismo movimiento que el de la chica, y ahora además de la música de violines y el piano se escucha al viento soplar fuertemente y choques de automóviles, al mismo tiempo que varias personas cruzan el escenario como si las aventara una fuerza de golpe (nuevamente veo que a pesar de que varias personas realizan una misma secuencia, no existe ningún tipo de contacto en ellos, dándome a entender que existe una presencia individual de creación) (Foto 16).

Todos los actores van al centro del escenario, algunos van al piano y lo sacan de escena mientras otros comienzan a asesinarse entre ellos, todo el grupo empieza a demostrar una violencia imparable que termina en una matanza ya que empiezan a degollarse unos a otros (aquí puedo ver un contacto físico en las parejas pero no me indica que haya un vínculo afectivo entre ellos): una persona toma a otra, la abraza, recarga su cabeza sobre la cabeza del otro, se coloca detrás de él y con el pulgar se simula ser una daga que pasan por el cuello del otro haciendo la mímica de cortarle el cuello (Foto 17); mientras una voz aparece diciendo: “écoute, écoutez-moi, écoute, ce moi, où êtes-vous? Je t’aime plus, où êtes-vous? Je t’aime plus.” (Escucha, escúchame, escucha, soy yo, ¿dónde estás? te amo demasiado). Después de un tiempo todos están

degollados y tirados en el suelo excepto el viejo, el cual busca entre los cuerpos si alguien está vivo y como no encuentra a nadie ve al público y se dirige a ellos diciendo: “Où êtes-vous? Je t’aime plus” (¿dónde estás? te amo demasiado). Su mirada se pierde en la nada, expresa la pérdida de fe y esperanza alguna. Entra a escena el niño con el balón, éste se coloca frente al viejo que al momento de verlo lo abraza y el niño lo degüella quedando tirado el escenario lleno de cuerpos, el niño coloca el balón bajo la cabeza del viejo y se va al frente del escenario señalando todos los cuerpos que están en el suelo (Foto 18).

Cantos gregorianos, un ruido de pasos hechos por un gigante o tambores y el galopar de un caballo a la lejanía que se va acercando poco a poco es lo que escuchamos. Un caballo blanco entra a escena llevado por un hombre vestido de negro y el caballo “observa” el panorama de muerte y desolación. Después los “degollados” empiezan a levantarse poco a poco y todos observan al caballo (relación de cada uno de ellos visualmente con el caballo) mientras retroceden, excepto uno que permanece “muerto” en el escenario (Foto 19). Se escucha el viento aullar y ruidos de latas arrastrándose por el suelo. El caballo empieza a moverse en círculos y de pronto su pelaje blanco se va transformando a color rojo.

Las luces del escenario se apagan quedando todo es oscuridad y hombre que entra con el caballo enciende una luz que coloca en una parte del caballo haciendo un juego de sombras al poner la luz en contra, ahora solo vemos un

caballo negro (sombra) el cual empieza a avanzar despacio hasta llegar a donde están los actores y pasar delante de ellos, los cuales se encuentran con los ojos cerrados (los actores saben de la presencia del animal en el escenario, solo que evaden de alguna manera lo que éste significa para ellos). El caballo desaparece y las luces del escenario se vuelven generales, dejándonos ver todo el piso lleno de sangre.

Mientras los actores salen de escena, tres actores (grupo C) con trajes color naranja, llevan arrastrando un coche destrozado y quemado hasta un extremo del escenario donde se encuentra la sangre regada por el suelo. Estas personas acomodan el coche en tres cuartos, se reúnen y se agachan agarrándose entre ellos para ir de un lado del escenario a otro dando vueltas, como una sola masa (sus trajes me remiten a los que usan los rescatistas, los cuales trabajan en conjunto para ayudar a los demás). Del muro trasero del Palacio se empiezan a ver los pies de los actores, como si fuera una morgue en la que los cuerpos están acostados en planchas de metal y solo viéramos las plantas de sus pies. Un hombre (persona C) sale del carro que acaban de meter a escena. Está vestido de pantalón de mezclilla y tiene una máscara con canas y trae consigo una cámara de fotografías instantáneas polaroid. Cierra la puerta del coche de golpe, se mira las manos y se sacude el saco, se lo acomoda, al igual que el pantalón. Empieza a levantar poco a poco la cara y vemos que se trata de la cara de Andy

Warhol<sup>90</sup>, la cual mira a todos los espectadores, mira a su alrededor y se recarga sobre el coche observando nuevamente al público (el público adquiere nuevamente un papel activo dentro de la puesta pues es con él con quien se establece una comunicación de forma directa al mirarlo a los ojos) (Foto 20).

Empieza a aplaudir, se detiene, toma su cámara y toma una foto del público, la deja sobre el coche y camina hacia el centro del escenario. En el suelo hay un dispositivo que da vueltas en círculo y a él amarra su cámara dejando que ella también de vueltas. Se despoja de zapatos y gafas y entra al centro de este dispositivo. Empieza a escucharse sonido de agua. Este hombre se agacha y pone la oreja en el suelo por donde se empieza a escuchar un estruendo. Mira la cámara y la empieza a señalar y la sigue a donde vaya en este círculo que la desplaza de un lado a otro. Sube la intensidad del estruendo. El hombre comienza a dar vueltas en el suelo, se arrastra, se empapa con el agua del escenario, gira, se detiene. Levanta una mano, señala al cielo. Aparecen siete televisiones por las ventanas del muro del Palacio, las cuales tienen en la pantalla una letra formando la palabra “étoiles” (estrellas). El hombre se levanta y se dirige al coche, se sube al toldo del auto y del mismo modo en que los actores se tiraban del cubo, este hombre se deja caer de espaldas del coche, de pronto una televisión cae al suelo y se estrella. Esta secuencia se repite cuatro

---

<sup>90</sup> Andy Warhol (1928-1987) nació en Estados Unidos y fue artista plástico y cineasta. Desempeño uno de los papeles más importantes en el nacimiento y desarrollo del pop art.

veces, el hombre se tira y una televisión es arrojada al vacío. El hombre va al coche nuevamente, abre la puerta donde se encuentra el volante y saca de ahí la piel del perro, se la coloca alrededor del cuello y vuelve a entrar al auto. Las luces del escenario se apagan y solo podemos ver en los televisores la palabra "toi" (tú) (Foto 21).

Esto marca el fin de la escenificación. Salen todos los actores y dan las gracias al público, mientras el escenario se ilumina de rojo.

#### 2.1.3.4. Lo simbólico en escena.

En la puesta existen elementos que se encuentran interactuando en constantes momentos con los actores e incluso con el público. Cada uno de ellos adquiere una connotación diferente dependiendo del momento en el que se presente creando así significados. Tomando en cuenta esta premisa analizo aquellos que se presentan claramente en la escenificación.

PERROS. A pesar de que estos animales son predadores peligrosos, a lo largo de la historia humana el hombre se ha dado a la tarea de domesticarlos logrando con ello proporcionarle en cierta manera una jerarquía dentro de la sociedad. Castellucci mete perros a escena, en la cual tres de ellos lo atacan (él está protegido por un traje) mordiéndolo sin cesar. Esta imagen me remite al

Canto primero<sup>91</sup> de la Divina Comedia en el cual Dante trata de escapar de la selva y se encuentra una pantera, un león y una loba que le impiden avanzar. Sin duda existe una bestialidad dentro de lo que Castellucci quiere manifestar, tal vez tres tendencias pecaminosas que se manifiestan de manera violenta y maliciosa, las cuales giran en torno a la vida del director, y que de algún modo él ya las controla pues después del forcejeo que tiene con ellas logra salir invicto.

PIEL DEL PERRO. La piel es recurrente en casi todo el montaje simbolizando con ella a aquel que es el fiel acompañante en toda la travesía: Virgilio<sup>92</sup>. En la obra de Dante, éste es quien lo ayuda a cruzar por todo el infierno y el purgatorio para que alcance su cometido, convirtiéndose así en una de las personas más importantes de la obra. Castellucci lo representa con una piel de perro la cual simbólicamente funciona como aquel animal que ataca cuando es necesario y alienta al dueño a seguir adelante.

BALÓN. El balón representa el pecado dentro de la escenificación, teniendo como portador al niño pues es él quien lo introduce, quien termina transmitiéndolo a los demás y el que lo coloca por última vez en escena. Cuando porta el balón sabemos que algo “malo” va a suceder, tal vez la invocación del demonio o la muerte del “alma” de las personas. Es importante

---

<sup>91</sup> Alighieri, Dante, *Divina Comedia*; edición de Ángel Chiclana. México, Bibliotex, S.L., 1999. Pág. 13.

<sup>92</sup> *Ibidem*, pág. 13.



resaltar que en la escena de la sustitución son siete las personas que lo portan remitiendo inmediatamente a los siete pecados capitales (lujuria, pereza, gula, ira, envidia, avaricia y soberbia) los cuales son castigados en los diversos círculos que componen el infierno<sup>93</sup>.

RÍO DE PERSONAS. La imagen resulta clara: los actores crean el río Aqueronte, río infernal por el que se llevaban a las almas hasta el infierno a través de la barca de Caronte. En la Divina Comedia<sup>94</sup> Dante lo cruza con ayuda de Virgilio, presentando un problema puesto que no puede cruzarlo nadie que esté vivo. En la puesta, todos los actores que están vestidos de colores son los que lo forman siendo así parte del infierno del que no encuentran salida.

“INFERNO”. Esta palabra indica la entrada, como su nombre lo indica, al infierno. Una particularidad de Castellucci es que las coloca de espaldas al público manifestando así que nosotros somos el infierno y habitamos dentro de él. En la obra de Dante, él junto con Virgilio llegan a lo que es la puerta del infierno<sup>95</sup>, la cual cruzan para poder ingresar a los círculos que lo conforman.

CUBO CON NIÑOS. Esta imagen resulta demasiado fuerte al ver la inocencia de los niños rodeada por la maldad del lugar. En este sentido nos volvemos voyeristas al estar observando lo que sucede dentro de ese cubo,

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, pág. 13-114.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pág. 18.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pág. 18.

teniendo en mente que los niños no saben que hay alguien afuera observándolos. Esta imagen me remite al primer círculo del infierno en el que se encuentra el limbo<sup>96</sup> que es el lugar que ocupan los niños inocentes que no fueron bautizados, existiendo así una asociación directa el cubo habitado por niños jugando.

TELA. Adquiere una función clara dentro del montaje: impide la vista parcial de lo que sucede en el escenario. A pesar de eso, se refiere al nublamiento de los sentidos provocado por la violencia de los actos cotidianos presentados por los actores, haciendo que el público busque una salida o se acomode en este sentir, ya que varios de ellos toman la tela y la acercan a sus ojos para poder ver lo que pasa en la escena mientras que otros se quedan sin hacer nada con ella.

PIANO EN LLAMAS. Cuando observo la escena mi cuerpo registra la destrucción de algo importante lo que conlleva a la pérdida de fe de aquellos que presencian el acto, manifestándose así la imagen más clara del infierno en la que todo se encuentra en llamas.

CABALLO. Castellucci mete a escena un caballo provocando dos intenciones distintas. Primeramente el caballo blanco lo relaciono con lo triunfador, lo puro y lo omnipotente (lo cual asocio con Jesucristo), al cual todas las almas le huyen puesto que irradia luz y pureza a la cual no puede aspirar ninguno dentro del

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*, pág. 21.

infierno; pero cuando se tiñe rojo me remite a aquel que busca la guerra y la destrucción como los presentes en el apocalipsis.

ANDY WARHOL. Sin duda alguna toma el papel de Lucifer. La concepción del demonio indica que toma cualquier forma (sea humana o animal) para manifestarse, y en este caso adquiere la fisionomía de Warhol y se manifiesta como éste, aunque empieza a darnos indicios de él a partir de sus obras. En el último canto<sup>97</sup> del infierno de Dante, éste se encuentra con él, el cual se encuentra devorando a Judas, Bruto y Casio, y es cuando cruza a través del centro de la tierra para llegar al Purgatorio.

TELEVISIONES. Esta es la última imagen del montaje, producida por siete televisiones que tienen en la pantalla una letra formando la palabra étoiles (estrellas). Cuando "Warhol" señala al cielo es cuando aparece esta palabra indicándonos que el viaje por el infierno ha terminado y que logramos salir de ahí pues somos capaces de poder mirar las estrellas, aunque después la palabra se transforma para terminar en toi (tú) haciéndonos ver que el infierno por el que transitamos vive en cada uno de nosotros y que solo uno es el responsable de salir de ahí. El infierno de Dante termina cuando éste sale del infierno y mira el monte del Purgatorio mientras se encuentra bajo la luz de las estrellas<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, pág. 111.

<sup>98</sup> *Ibidem*, pág. 111.

#### 4.1.4. La interpretación escénica.

Romeo Castellucci nos adentra a su infierno el cual resulta ser un mundo simbolista del cual nos hace partícipes, provocando así un reconocimiento emocional a partir de las situaciones expuestas en la escenificación. Aquí es donde veo al artista, de carne y hueso comprometerse a ese viaje y a la experimentación haciendo que todo suceda.

Hay una transmigración de los pronombres personales, haciéndonos a mí, a ti, a ella o a él, entrar en el viaje a los infiernos, todo ello a partir del actor en el escenario, de aquellos bocetos corpóreos y aquellas masas.

Partiendo del hecho de que se trata de una versión libre de la Divina Comedia, el montaje de Castellucci crea y presenta imágenes con una carga religiosa mostrándonos así una concepción del ser humano frente a la adversidad de la vida misma.

La puesta se desarrolla en un mundo profano provocando así que sus habitantes se encuentren inmersos en los pecados y las desgracias que a ellas conllevan, lo cual lleva al director, a partir de la imagen de las televisiones con la palabra "toi", a buscar un desenlace personal en el que el actor y el público tengan la tarea de encontrar su propia "salvación" a partir de la fe hacia sí mismo, de la voluntad de salir y de las ganas de vivir.

Castellucci se presenta a nosotros abriéndonos así camino a una experiencia que creada a partir de los actos cotidianos, nos hace ver el mundo en el que vivimos. Es a partir de él que podemos ver sus diferentes “yo” que conviven, viven y se destruyen entre sí representados por el grupo de personas de colores, las cuales todo el tiempo se encuentran interactuando, pero que a su vez también representan a la sociedad en la que vivimos.

Al inicio del montaje los actores se limitan a un contacto inexistente pues no hay una necesidad de establecer física o visualmente una relación. El hilo conductor entre ellos resulta ser la piel del perro la cual establece una especie de comunión no solo entre los personajes sino también en el espacio.

A pesar de existir un entrenamiento previo con los perros, el hecho de las mordeduras resulta ser incierto de algún modo pues existe un riesgo que se corre por parte del actor combinado con lo aleatorio que resulta la situación provocando así una tensión en la situación y el momento presenciado. De igual manera pasa con el hombre escalando el edificio, pues a pesar de tener un arnés que lo sujeta siempre existe un riesgo latente que indica realizar la acción con demasiado control y seguridad.

La religión se desborda a lo largo de la escenificación. Hay imágenes que inmediatamente remiten a la Divina Comedia la cual está llena de simbolismos relacionados con la religiosidad y algunas otras que plasman momentos descritos en la biblia.

El infierno como lugar donde reina la maldad y es castigado el pecado es claro en las tres opciones dadas. Castellucci lo manifiesta a partir de unas letras luminosas con la palabra "INFERNO" que además coloca de espaldas al público dándonos el indicio de que habitamos en él. Así mismo provoca una atmosfera llena de terror, desesperación y desesperanza de la que ninguna persona puede escapar, aumentándole la angustia al momento de la invocación del demonio porque no solo llega uno al infierno, sino que se manifiesta para que aquella presencia imponente y maligna nos abra las puertas de su casa.

Adentra al escenario un cubo con niños dentro de él manifestando así la pureza y la inocencia la cual choca con lo que está fuera de ese cubo, con esa oscuridad que lo rodea y con la perversión que se manifiesta en cada molécula de aire que se respira. Vemos que los niños juegan entre ellos, se relacionan entre sí y comparten los juguetes, mientras afuera está una tela negra que empieza a flotar alrededor de esta imagen que resulta en cierto modo pacífica.

En la Divina Comedia, después de haber cruzado la puerta de infierno inmediatamente se encuentran con el río Aqueronte por el que deberán de cruzar para poder llegar a los círculos que componen al infierno. Castellucci construye el río con todos los actores de la puesta a partir de la corporalidad y el color de la vestimenta, logrando así una plasticidad entre actores y elementos presentes.

En el montaje vemos tres roles importantes: 1) el pecador, 2) el guía y 3) el demonio (Lucifer). El primero interpretado por Castellucci, el segundo lo ocupa la piel del perro y el tercero es Andy Warhol.

Este último está relacionado en toda la puesta, siendo que es el amo del infierno. Podemos ver que la ropa de los actores esta en colores claros y fuertes que Warhol utilizó en su discurso pictórico relacionado con el Pop Art, y que tanto él como Castellucci hacen combinaciones entre ellos para presentar lo que ellos consideran infernal. Después se proyectan nueve nombres de varios trabajos que ha desarrollado a lo largo de su carrera como artista, esto con el fin de anunciarnos que sus obras actúan como los círculos de los cuales él es amo y señor. Y casi al final de la obra se hace presente físicamente portando con él una cámara polaroid la cual utiliza para tomarle fotos al público que está presente haciéndome entender que los está condenando a muerte.

La música, la iluminación y el espacio se encargan de mostrarnos lo maldito y lo divino del mundo en el que se desarrolla la vida de Castellucci. Entre estos elementos se establece una relación apoyándose mutuamente para poder conmover al espectador y lograr también de cierta manera la identificación con el sentir del autor.

El discurso verbal en Inferno es casi inexistente pues es utilizado tres veces: 1) cuando Romeo se presenta al público, 2) cuando los hombres se cuestionan dónde es que están y 3) cuando se proyectan las frases en los muros.

El lenguaje escénico está al servicio de una mirada débil sujeta a colapsos recurrentes del agotamiento y de dolores sin fin que sufren las almas condenadas. Aquí el lenguaje articula un alfabeto de sonidos.

El infierno lo encuentro justo aquí y ahora, en la posesión de una lengua y la adulteración de ésta, en los afectos y en los fragmentos de las relaciones humanas que viven en el poder de su propia objetividad: abrazos, besos, apretones de manos, las caricias y la cercanía.

La condición de afecto se encuentra en la esencia trágica de la unidad familiar, de la amistad y de la de pareja. Cada actor desborda su singularidad propia anónima, se hunde en la oscuridad, y expresa su relación con otros actores.

Mientras que como espectadores me considero fuera de la visión, me tomo la libertad de mirar sobre lo que está ocurriendo a una cierta distancia, tal y como uno de los turistas presentes al inicio de la puesta, y realmente veo que lo que miro es mi propia mirada.

El mundo infernal aparece entonces como el fondo de una textura indefinida personal, íntimamente basada en un tiempo, en un mundo, en historias, en los rastros de eventos, en los excesos y en las resistencias de la realidad. Estoy frente a un evento creado intencionalmente para nosotros, para el público.



De los elementos ubicados en la poética que realicé encontramos en *Inferno* lo siguiente:

1) No hay una escritura dramática (guión) pero si tiene una base literaria, en este caso es la *Divina Comedia* de Dante Alighieri.

2) El texto es expresado de manera visual y hablado, se reduce a lo mínimo y tiene la premisa de ser *texto-pregunta* pues tiene la función de cuestionar los sentimientos del espectador, por ejemplo la frase “je t’aime, même si vous ne sont plus là” (te amo, incluso si ustedes ya no están ahí).

3) El espacio escénico es no convencional pues se lleva a cabo en el Palacio de los Papas en Avignon, y que a pesar de que ya está instalado como un lugar donde se llevan a cabo distintas actividades culturales, la arquitectura no es teatral. El escenario esta de forma frontal y es de grandes dimensiones.

4) Con respecto a las diferentes presencias:

a) El *cuerpo coreografiado* está presente en todas las secuencias de movimiento que Castellucci presenta a lo largo de la puesta tales como cuando forman el río los actores, patean el muro, las tres personas salen después de dejar el coche destrozado en el escenario, etc.

b) El *cuerpo cotidiano* está presente en los niños que están en el cubo.

c) El *cuerpo disonante* se crea en la escena del niño botando el balón mientras la música se manifiesta de forma estruendosa con los ladrillos cayendo y la luz recorre las ventanas del Palacio.

5) La escenografía está reducida al mínimo: solamente hay un cubo, un piano en llamas y un auto destrozado.

6) Existe la presencia de perros y caballos en escena como elementos poéticos.

7) La iluminación y la música crean las atmosferas y sensaciones en el actor y el espectador.

8) La tecnología se encuentra de forma invisible y presente en toda la puesta a partir de los elementos escenográficos, de iluminación y audio.

9) El público se encuentra de forma activa dentro de la puesta y convive físicamente con la tela que los cubre completamente.

#### 4.1.5. El infierno propio.

Realmente existen muchas imágenes en mi cabeza con relación a mi propio infierno. De alguna manera es revelador el hecho de poder aceptar que dentro de mí está el infierno creado por conceptos, lugares, colores, aromas, voces, personas, etc., y que cada día ingresa algo más a conformarlo.

Partiendo del infierno de Castellucci, para mí existió una vinculación directa con su sentir pues hubo una conmoción de mi parte ante lo visto (y eso que solo era por medio de un televisor).

La puesta provoca en mí un gran nudo en la garganta junto con una sensación de terror y a la vez de asco. Esto puede resultar difícil de entender, pero realmente me viene una sensación de impotencia en la cual me siento sumergido, siendo mi infierno mi forma de vida, la ciudad en la que vivo, el mundo en el que me encuentro.

Sucedan muchas cosas que por mínimas que parezcan parecen tener un gran fondo dentro de ellas. A pesar de haber visto el video más de diez veces, este sigue provocando en mí sentimientos que de alguna manera me resultan encontrados, por una parte está la felicidad que de pronto se encuentra con una tristeza infinita y que dan paso a otro sentir y así sucesivamente.

La cabeza me tiembla, los brazos se ponen tiesos, los dientes se aprietan, me cuesta trabajo respirar, mientras miro con terror eso frente a mí, eso que está pasando ahí, eso que me está pasando aquí, eso que soy. No es más que una cotidianeidad la que presencio, solo soy yo en mi medio.

Después de haber visto el video, mi cuerpo aun sigue con esa sensación extraña encontrada y me remite inmediatamente a situaciones de familia, de pareja, laborales. Pienso en toda aquella violencia que se desarrolla en mi

entorno y que de muchas maneras me alcanza. Esto provoca en mí un querer cambiar, empezar por mí y poder modificar lo que sucede a mí alrededor.

Vivo dentro de una esfera que está siendo destruida por acciones, actitudes, patrones, vivencias, reproches, golpes, olvidos, muertes, lejanías, derrotas, miedos, frustraciones, pérdidas, las cuales solo me llevan a querer sumergirme más dentro de ellas, pero que también me animan a seguir y a crecer más allá de lo que hay.

Para mi *Inferno* es un espectáculo en el que la belleza plástica está a su máximo esplendor. Veo que entre la danza, la pintura y la instalación no hay fronteras y que ellas parecen ir siempre juntas. Realmente me parece apreciar que estoy en un museo y que cada momento, cada imagen provoca en mí una sensación profunda, e incluso mística, pero que hace que me enamore de ella. Creo que el ritmo no está definido en conjunto, más bien creo que cada acto poético que sucede es autónomo y que el tempo se encuentra en la individualidad, en su estructura interna.

Veo *Inferno* como teatro sagrado, estético y trascendental al mismo tiempo. En él se me explica el sufrimiento a través de metáforas espectaculares, la soledad a través de analogías sugerentes y por encima de todo, la muerte del artista convirtiéndose en un sujeto autoconsciente.

## **Conclusión.**

Hemos visto que a lo largo de los siglos XX y XXI los creadores escénicos se valen de diversas manifestaciones artísticas y de una re significación de los elementos teatrales para crear una nueva forma de comunicación dentro del hecho teatral. Lo que se consideraba “sagrado” deja de serlo para darle paso a nuevas formas de expresión en la que cada creador propone y expone un nuevo método de creación.

Los elementos escénicos adquieren un mismo peso puesto que ninguno es más importante que otro dando pauta a experimentar con lo esencial que resultan ser ellos para el hecho escénico. El texto y el actor bajan al nivel de las luces y la música con el fin de crear una unidad en la que todo elemento presente en la puesta tenga la misma necesidad de decir y expresar algo para así crear imágenes que establezcan un lazo directo con el público, el cual ahora se encuentra de forma activa dentro de la representación, haciendo que se cargue de sensaciones que lo hagan vivir una experiencia sensitiva más no racional.

Romeo Castellucci tuvo la necesidad de crear una nueva forma de comunicación teatral centrada en las sensaciones. En su trabajo escénico la imagen se expone más que la palabra haciendo que éste sea una confrontación

directa con la sensación de vida de los espectadores puesto que estamos invadidos de información y sobretodo de imágenes, haciéndonos espectadores de nosotros mismos. Su teatro está pensado a partir de las necesidades del ciudadano de hoy por lo que creó un lenguaje escénico que está al alcance de todo ser humano, es decir, ya no es necesario pertenecer a la élite de gente conocedora de teatro, sino que todos tienen la misma oportunidad de presenciar el hecho escénico ya que el medio de comunicación es a través de la emoción.

La creación de la poética planteada se hizo a partir de lo presente en varias de sus puestas en escena. Después de ver diversos videos, entrevistas, leer sus escritos y artículos que hablan sobre su trabajo, deduje una serie de elementos que son vitales más no esenciales pues pueden o no estar presentes en todas las representaciones escénicas. Castellucci sustenta el porqué de cada uno de estos elementos en su trabajo escénico además de que los plasma de una forma particular.

La cuestión del actor en la escena es uno de los puntos más importantes dentro de la investigación. En cierta parte Castellucci contradice los cánones establecidos tiempo atrás, pero también lo que plantea es válido porque esta existiendo una nueva significación en su trabajo escénico basando en la imagen, por lo tanto lo primero que ve el espectador en el escenario es un cuerpo común y corriente, similar a uno, el cual tiene los mismos problemas y alegrías en la

vida. Si la finalidad del teatro de Castellucci es que el espectador sienta, que mejor que hacerlo a través de experiencias que todo ser humano experimenta, es por ello que ya no es necesario que exista una trama de gran tamaño que obligue al espectador a pensar, sino motivos que lo lleven a sentir.

El teatro de Castellucci hace sentir la vida misma, hace ver la vida misma y hace identificar la vida misma a través de imágenes las cuales toma de la cotidianeidad en la que vive, anota y después plasma en el escenario. Con la ayuda de los elementos re significados crea un mundo en el que todo converge, expresa y comunica. Hace de un motivo una fuerza que atraviesa al ser humano por completo dejando en él solamente la sensación.

*Inferno* está realizado a partir de imágenes que Castellucci retomo de la vida cotidiana y que plasmo siguiendo una línea con la *Divina Comedia*, manifestando así su propio infierno que nos refleja de alguna manera el infierno que vivimos en forma personal. Cada uno de nosotros como espectadores tenemos la tarea de ver y sentir nuestro propio infierno a través de lo que Castellucci nos presenta. De alguna manera encontramos lo vivo que estamos dentro de este mundo lleno de violencia e inconformidad, pero que es eso lo que nos refleja qué tan fuertes somos para afrontar la vida misma.

El teatro de Romeo Castellucci a pesar de retomar elementos de formas teatrales realizadas siglos antes, es un teatro innovador y propositivo para estos

tiempos pues manifiesta su propia forma de comunicación y crea nuevos medios para la exposición teatral.

Esta tesis me ayuda a descubrir qué hay más allá del teatro mexicano hoy en día, qué sucede actualmente del otro lado del mar y cuáles son los medios que ahora se utilizan para poder establecer una comunicación. El teatro que veo es ecléctico en el sentido que hace parte y adopta herramientas de otras expresiones artísticas haciendo que pierda un poco su identidad como arte “puro”, pero eso no deja de lado lo que para mí es la finalidad del teatro: conmover al espectador.

El teatro es un medio de comunicación que mantiene vivo al espectador, es aquel que lo mueve, que le provoca, que lo hace sentir, que lo lleva al infierno para devolverlo diferente a la tierra.

La presencia de Castellucci en mi vida laboral y profesional es una nueva forma de ver el mundo, actúa dentro de mí como Lucifer, pues su trabajo tiene mucha influencia sobre mi forma de pensar, de apreciar el teatro actual y sobretodo de crear y hacer mi propio teatro.



## Bibliografía.

### Libros

- Alighieri, Dante, *Divina Comedia*; edición de Ángel Chiclana. México, Bibliotex, S.L., 1999. Pp. 383.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*; traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, EDHASA, 1990. Pp.163.
- Castellucci, Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière: théorie et praxis du théâtre, écrits de la Società Raffaello Sanzio*; traducción de Karin Espinosa. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001. Pp.196.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*; traducción de Maria Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires, Amorrortu, 2002. Pp. 460.
- -----, *Un manifiesto de menos. Superposiciones*; traducción de Luis Alonso Paláu. París, Minuit, 1979.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*; traducción de Elisa Briega Villarrubia. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1999.
- Nietzsche, Federico, *Más allá del bien y del mal. Genealogía de la moral*. México, Porrúa, 1993.
- Oida, Yoshi, *Un actor a la deriva*. México, El Milagro, 2003, Pp. 253.
- Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*. 13º ed. México, UNAM, 2008.

### Diccionario

- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona; México, Paidós, 1996.

### Artículos de periódico

- Le Service de Cultura. (14 de Enero de 2010). Les dix événements culturels qui ébranlèrent les années 2000. *Le Monde*, suplement special.
- Vargas, Ángel. (11 de Marzo de 2010, México). Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. *La jornada*.

### Artículos de revistas

- Chevallier, Jean-Frédéric. Deleuze y el teatro. *Revista K #1*. México, Hypatia, 2007. 12-18.
- ----- . El teatro hoy, una tipología posible. *Cuadernos de ensayo teatral*, número 21. México, Paso de gato, 2011.
- ----- y Matthieu Mével. La curvatura dello sguardo: conversazione con Romeo Castellucci. *Corpi e visioni, indizi sul teatro contemporáneo*. Roma, Artemide, 2007.
- Guzmán Gutiérrez, Eleno. Europa: bufet de estéticas escénicas. *Paso de Gato*, año 10/ número 52, Enero-Febrero-Marzo 2013. México. 76-77.
- Paulin, María Teresa. A propósito de la mierda como poesía. *Paso de Gato*, año 10/ número 49, Abril-Mayo-Junio, 2012. México. 100-102.
- Riva, Paula. El teatro posdramático: una introducción, de Hans-Thies Lehmann. *Telón de fondo*, número 12, Diciembre, 2010. 1-19.

### Artículos electrónicos

- Vive.in. *Romeo Castellucci habla de su obra Hey Girl!* [en línea]. Bogotá. <[http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE\\_CRITICAS-11495421.html](http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE_CRITICAS-11495421.html)> [Consulta: 28 de Marzo de 2013]
- *Escandalos en París en nombre de la fe* [en línea] <<http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20111025-escandalos-en-paris-en-nombre-de-la-fe>>. [Consulta: 3 de Abril de 2013]

- Emol Chile. *Obra de teatro blasfema desata la ira del Vaticano* [en línea]. Chile. <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/01/20/522565/obra-de-teatro-blasfema-desata-la-ira-del-vaticano.html>> [Consulta: 3 de Abril de 2013]

### **Entrevistas**

- Castellucci, Romeo. Entrevista realizada en Febrero de 2008 en el Festival de Avignon. Entrevistador: Antoine de Baecque, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3017>.

- Castellucci, Romeo. Entrevista realizada el 10 de septiembre de 2008 en el Festival de Avignon. Entrevistador: Pablo Caruana.

- Castellucci, Romeo. Entrevista realizada el 4 de Abril de 2011 en Blogs RTVE. Entrevistador: Álvaro López.

- Castellucci, Romeo. Entrevista realizada en el 2012 en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Entrevistador: Vive.in, de [http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE\\_CRITICAS-11495421.html](http://www.vive.in/festival-teatro-2012/noticias/ARTICULO-WEB-DESPLIEGUE_CRITICAS-11495421.html).

### **Audiovisual**

- *Le Pèlerin de la matière* [Videograbación de Romeo Castellucci et Chiara Guidi.] Paris, Académie Experimentale des Théâtres, 2000. 1 DVD. (50 min), son, col.

- *Inferno, Purgatorio, Paradiso de Romeo Castellucci*; [Videograbación producida por Arte Editions]. Febrero 2009. 2 DVD. (90 min), son, col.

### **Programa de mano**

- *Inferno, Purgatorio, Paradiso* [Programa de mano.] Avignon, 2008, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2008/3017>.

- *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* [Dossier.] Avignon, 2011, de <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2011/3253>.

**Páginas electrónicas**

-Festival d'Avignon [en línea]. <<http://www.festival-avignon.com/fr/>>. [Consulta: 28 de marzo de 2013]

-Palais des Papes [en línea]. <<http://www.palais-des-papes.com/>>. [Consulta: 28 de marzo de 2013]

-Societas Raffaello Sanzio [en línea]. <<http://www.raffaellosanzio.org/>>. [Consulta: 2012-2013]

-Proyecto 3 [en línea]. <<http://www.proyecto3.net/>>. [Consulta: 2012-2013]

## **Anexo I. Biografías.**

### **Biografía 1. *Societas Raffaello Sanzio*.**

Romeo Castellucci (1960), Chiara Guidi (1960) y Claudia Castellucci (1958) establecieron la compañía teatral *Societas Raffaello Sanzio* en 1981. Compartieron una idea de teatro que se centra principalmente en el poder visual, plástico y el sonido de la escena en la que, en los primeros años, jugaron también. Romeo Castellucci es autor y director, él asiste las escenas, el vestuario y las luces de acuerdo a un principio unitario de la composición dramática, que también afecta a los gráficos de sus libros y programas. Chiara Guidi, autora y directora de teatro musical, asistió el ritmo dramático y la vocalización de casi todas las actuaciones de la *Societas*; ella está interesada en un arte para compartir con los niños y, de vuelta a los años 90, comenzó una Escuela Experimental de Teatro Infantil. Claudia Castellucci es profesora, decoradora y autora de textos dramáticos y teóricos; empezó en escuelas la investigación libre basada en la gimnasia y la filosofía. Ella está interesada en las relaciones existentes entre el arte y la ocupación territorial y local. Asistió a numerosas exposiciones en el Teatro Comandini, una antigua escuela que se convirtió en la sede de la *Societas* en 1989.

*Societas* ha producido puestas en escena que se presentan en todo el mundo, en los principales teatros y festivales internacionales: *Santa Sofia*, 1986; *La Discesa di Inanna*, 1989; *Gilgamesh*, 1990; *Hamlet. The vehement exterior of the death of a mollusc*, 1992; *Masoch. The triumphs of the theatre as passive power, guilt and defeat*, 1993; en el mismo año: *Hansel and Gretel*, un espectáculo para niños, así como *Buchettino*, 1994 y *Pelle d'Asino*, 1998. También, *Orestea (an organic comedy?)*, 1995; *Giulio Cesare*, 1997; *Genesis*, 1999; *Voyage au bout de la nuit*, 1999; *Il Combattimento*, en la música de Claudio Monteverdi y Scott Gibbons; y la *Tragedia Endogonidia* en el 2002-2004, la cual es un ciclo de espectáculos que toman sus nombres de la ciudad donde se representan.

#### **Premios y nominaciones.**

1996 Premio UBU Especial para la resistencia, a raíz de la exclusión de la empresa a partir de los aportes públicos para el teatro experimental por el Ministerio de Turismo y Artes de la República de Italia.

1997 Premio Masque d'Or como mejor actuación exterior de los años, a *Orestea* en el Festival de Teatro des Amériques, Montreal, Quebec.

1997 Premio Ubu como mejor actuación del año de *Giulio Cesare*.

1998 Premio UBU Especial asignado a Chiara Guidi a sus niños de la Escuela de Teatro Experimental.

2000 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a Societas Raffaello Sanzio.

Taormina – Sicilia.

Premio Ubu 2000 como mejor actuación del año de *Genesi from the museum of sleep*.

Premio 2000 a la Mejor Producción Internacional de *Genesi from the museum of sleep* en el "Festival de Teatro de Dublín" (octubre de 2000)

2000 Gran Premio de la Crítica-Paris por la escenografía de *Genesi from the museum of sleep* asignado a Romeo Castellucci.

2002 El 22 de febrero Romeo Castellucci fue galardonado con el título de "Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres" por el Ministerio de Cultura de la República de Francia, en la persona del Ministro Mrs.Catherine Tasca.

2003 Romeo Castellucci recibe el nombramiento del Director de la Bienal de Teatro de Venecia en el año 2005

2004 Premio UBU especial, asignado a Romeo Castellucci por el proyecto de la *Tragedia Endogonidia*.

2006 Premio UBU especial, asignado a Romeo Castellucci por la Dirección de la Bienal de Venecia, la sección Teatro, con el programa *Pompei. The novel of the ash*.

2006 Premio especial "Interdisciplinarità" asignado en junio por Alma Mater Studiorum de la Universidad de Bolonia a *Societas Raffaello Sanzio*.

2007 Romeo Castellucci se designa como "artista asociado" para el Festival d'Avignon 2008, junto con Valérie Dréville

2010 *Inferno, Purgatorio, Paradiso* recibe la designación de Le Monde como la mejor obra de teatro de la década 2000-2010

## **Biografía 2. Claudia Castellucci.**

Lleva a cabo su labor teórica y la docencia dentro de la empresa.

De 2003 a 2008 Stoa compuso *I Balli*, bailes marcados por una interpretación del movimiento basado en la medición del ritmo musical.

Claudia Castellucci comenzó su estudio del movimiento rítmico en relación a la música mediante el estudio de los tipos de danza folclórica que hacen hincapié en la relación entre el movimiento y los acentos musicales. Su interés en el ritmo también fue el motivo de su estudio de los cantos gregorianos.

La estética gregoriana sigue un principio no mensural del ritmo, indiferente a la cantidad, que Claudia Castellucci ha experimentado en *I Balli*.

En 2009 Claudia Castellucci fundó *Mora*, compañía de danza de la *Societas Raffaello Sanzio*, que ha realizado *Homo Turbae*. En 2011 puso en escena el nuevo proyecto de danza llamado *Il Tramonto della Primavera* inspirado por Igor Stravinski, *Le Sacre du Printemps* que se inauguró en marzo de 2011 en Dresde



(Alemania). En 2010 se establece una nueva escuela de movimiento rítmico, llamado *Calla*. En septiembre de 2011 Claudia Castellucci creará una escuela de danza efímera, *École du Rythme*, en el marco del Evento 2011 - Segunda edición. Arte para una re-evolución urbana, en Burdeos (Francia), un proyecto dirigido por Michelangelo Pistoletto.

Además de las actuaciones, Societas Raffaello Sanzio publicó:

Trabajos sobre la teoría del teatro, entre los cuales: *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio, dal teatro iconoclasta al teatro della super-icona* (Ubulibri, 1992); *Rhetorica. Mene Tekel Peres* (Aldo Miguel Grompone, 2000); *Uovo di bocca*, escrito y dramatizado por Claudia Castellucci (Bollati Boringhieri, 2000); *Epopèa della polvere, Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999* (Ubulibri, 2001), *Les pélerins de la matière. Teoría y praxis du théâtre*, escritos de la Societas Raffaello Sanzio (Les Solitarios Intempestifs, 2001); *Epitaph* (Ubulibri, 2003), *Idioma, Clima, Crono, Quaderni della Tragedia Endogonidia* (Societas Raffaello Sanzio, 2004), *El teatro de la Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, Londres y Nueva York, 2007.

Entre la producción de vídeo, podemos mencionar: *Diario Sperimentale della Scuola Infantil anno me* de Chiara Guidi, Romeo Castellucci y Stefano Meldolesi (1996, 58 '); *Diario Sperimentale della Scuola Infantil II anno* de Chiara Guidi y Romeo Castellucci (1997, 49') *Genesis from the museum of sleep* (2000, 60 ') de Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti; *Epitaph* de Romeo Castellucci (2000, 8'); *Le Pélerin de la matière* de Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti (2000,

45'); *Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia*, de Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti (2002-2004, 5 h 25 '), publicado en mayo de 2007 por la Casa di Produzione Rarovideo dentro de la colección *Eccentriche Visioni*; *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (2008, 190'), publicado por Arte e Compagnie des Indes.

### **Biografía 3. Chiara Guidi.**

Desarrolla su trabajo en la composición vocal dramática a través de cursos altamente especializados y seminarios acerca de la voz que se ejecuta en varias ciudades, en diversos países. En colaboración con el músico estadounidense Scott Gibbons, compuso la pieza de teatro musical *Madrigale appena narrabile* en el 2007, la interpretación vocal *Melody agustiniana*, 2007; *Al caer la noche*, otra pieza musical que se remonta a 2008; *Flatland* 2008, una lectura dramatizada que realiza en vivo en el escenario; *Ingiuria*, una serie de canciones maldiciendo en colaboración con los músicos: Blixa Bargeld, Alexander Balanescu y Teho Teardo y *L'ultima volta che vidi mio padre* en el 2009, un drama musical con imágenes animadas. En 2009, Chiara Guidi dirigió la 39<sup>a</sup> edición del Festival del Teatro en la Plaza de Santarcangelo, transmitiendo la idea de una actitud de teatro que se extiende hacia el exterior y admite diferentes grados de conciencia estética. Esta toma de conciencia ha actuado de manera complementaria en un público que a veces se perfeccionó y, a veces casual, pero ambos dispuestos a confrontarse con la música, el arte verdadero soberano de esa edición.

Pone al sonido como un paradigma con el que se tiene una experiencia práctica y sensorial con la realidad y su doble. Desde 2008 Chiara Guidi es la directora artística de *Mantica. Esercizi di voce umana* (ejercicios de la voz humana), un programa de teatro y música en casa de Cesena Teatro Comandini que amplía los horizontes de su investigación personal a artistas contemporáneos y músicos que se caracterizan por la misma tensión, para desarrollar artísticamente sonido y la voz. Chiara Guidi sigue llevando a cabo la investigación paralela sobre la relación entre el teatro y la infancia: la obra *Buchettino* (1994), tomado de *Le Petit Poucet*, de Charles Perrault, se ha encontrado con los niños de todos los continentes, y en la actualidad versiones de este juego están siendo producidos por compañías de teatro locales en Japón, Taiwán, Chile y Dinamarca (2011), dirigido por Chiara. En el 2010 produjo la *Bestione*, un juego en el que los niños están llamados a ser espectadores y actores al mismo tiempo en un teatro que traduce de inmediato las palabras en acción. En 2011, para el público más joven se inaugurará *Puerilia*, un festival de teatro de puericultura.

Fuente: [info@raffaellosanzio.org](mailto:info@raffaellosanzio.org)

#### **Biografía 4. Scott Gibbons.**

Durante veinte años, este estadounidense ha compuesto música electrónica y electroacústica, persiguiendo un doble objetivo en los terrenos del sonido acústico virtual y de la tecnología de sonido. Sus composiciones muestran un balance extremo entre la fragilidad y lo físico, y a menudo se centra en frecuencias que alcanzan los límites de la audición humana. El silencio es también un elemento central en su trabajo. Reconocido por la crítica como uno de los compositores punteros de la micro música y de la música ambiental, sus primeras composiciones se basaron exclusivamente en el sonido de las piedras y del viento. Ha creado numerosos instrumentos electrónicos para utilizar en escena y es famoso por sus performances en directo. Sus composiciones han sido interpretadas en eventos de alcance internacional, como la Exposición Nacional en Suiza, el Festival Electrónico ARS en Austria y el Louvre en Francia. Trabaja con la Societàs Raffaello Sanzio desde 1998.

Fuente: <http://www.raffaellosanzio.org>

## Anexo II. Fotografías de *Inferno* de Romeo Castellucci.

Foto 1.



Foto 2.



Foto 3.

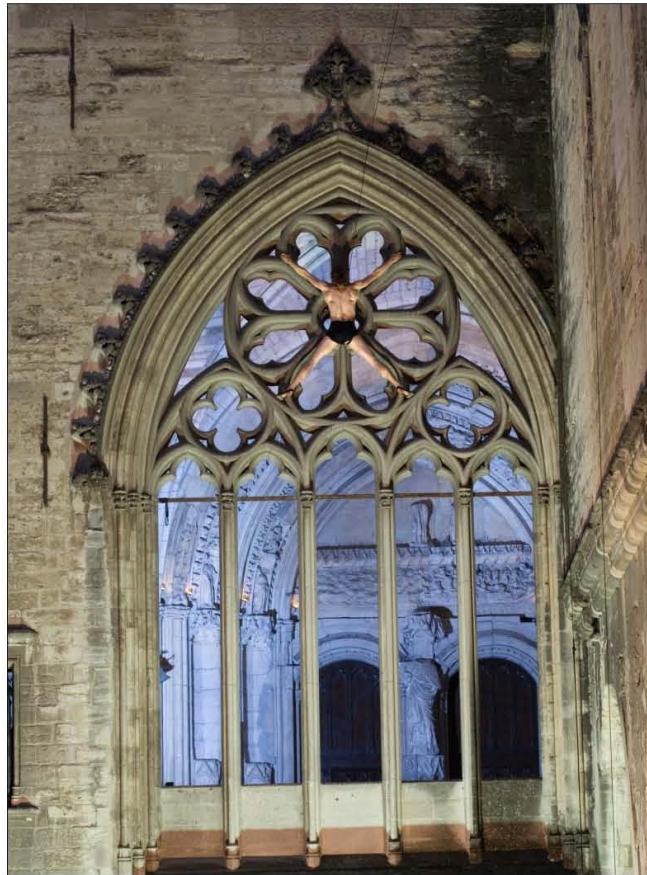


Foto 4.



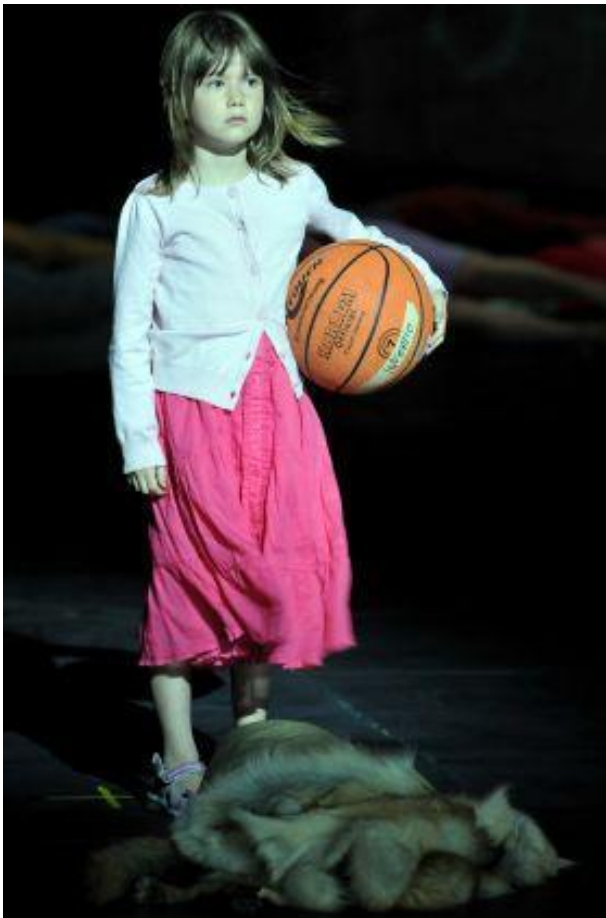
**Foto 5.****Foto 6.**

Foto 7.



Foto 8.





**Foto 9.****Foto 10.**

Foto 11.



Foto 12.



Foto 13.



Foto 14.



Foto 15.



Foto 16.



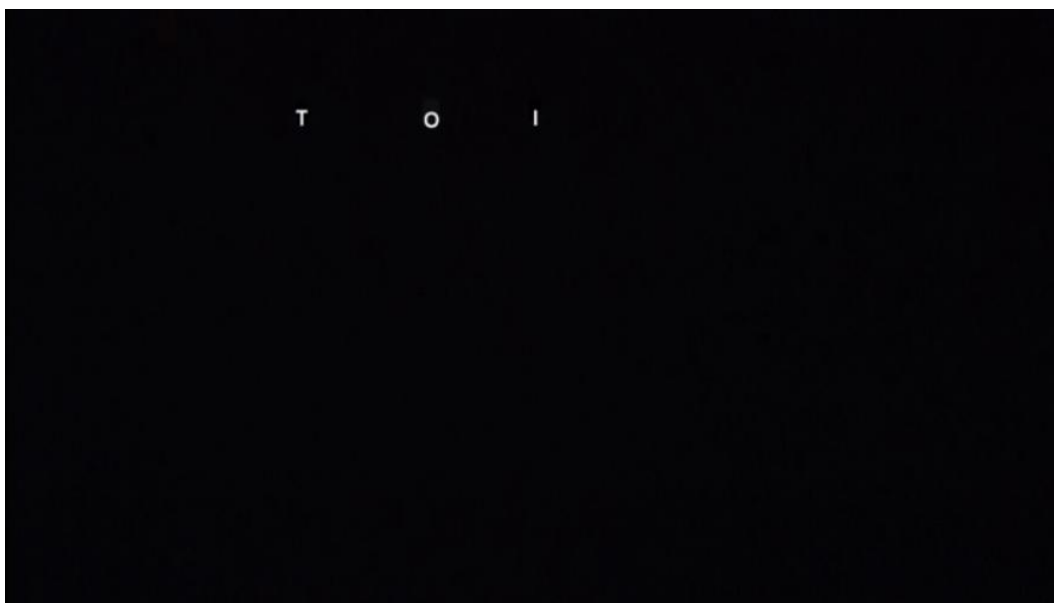
**Foto 17.****Foto 18.**

Foto 19.



Foto 20.



**Foto 21.**

Fuente: Luca Del Pia