

## **El paisaje dramático y la traducción del dolor**

Adriana Musitano

El teatro del siglo XXI reclama a los actores y espectadores una experiencia material, física y emocional compleja. Cuando los procedimientos escénicos y los cuerpos en acción se muestran en su vulnerabilidad el público los percibe en un *estar ahí* que transforma el convivio. Joseph Danan (2012) piensa los vínculos entre paisaje y umbral y expresa que es una decisión dramática la de “entrar, o no entrar en el paisaje”. Si este resulta de la sinestesia dramática entonces se construye un *entre* (Fobbio, 2014), convocado ese *estar ahí*, poético y político. El paisaje reformula la especificidad de un texto dramático permeable, del proceso de lectura y aún de la escena. La superficie escénica si bien trae retazos de escritura, es predominantemente imagen, acción y convivio. Composición espacial que construye un “tercer lugar”, rompe la lógica dicotómica de la presencia/ausencia, y va más allá de lo verosímil y oposición entre ficción/realidad. Estas reflexiones –que de modos diversos el lector de este libro encontrará referidas en los varios capítulos, autores y en relación con obras diferentes– toman como cuestión nodal la escritura teatral que trabaja con el cuerpo como espacio generador de sonoridades y silencios, en vínculo con aquellas puestas que recuperan lo que los textos dicen de modo implícito, atendiendo en la superficie escénica su correlativo (posterior o anterior) de la puesta en página (Musitano, Fobbio, 2012; Van Muylem, 2013b). Estos y otros temas pensados, discutidos y cotejados con los textos y puestas, son resultado de la investigación denominada “Teatro, poesía y formas dramáticas que descentran y traducen la política y el pensamiento” (SECyT. UNC), en la que durante 2014 y 2015 nos ocupamos con Laura Fobbio, Micaela Van Muylem y Alberto Palasí de un corpus, transnacional y contemporáneo, en el que consideramos obras de argentinos y europeos de la primera década del siglo XXI. Obras analizadas de acuerdo a las categorías de paisaje, traducción, archivo, acontecimiento, entre, cesura, con un marco teórico y una metodología que trata las interrelaciones entre tradiciones, disciplinas, géneros y lenguajes, procedimientos de re-escritura (Balestrino, 2008: 36-75) y apropiación (Musitano, 2009). Por otra parte, el conjunto de trabajos que aquí se publican asume el conocimiento de poéticas teatrales, a la par que discurre acerca de las relaciones entre lo teatral, poético, trágico y biográfico-reflexivo. Así son frecuentes los vínculos intragenéricos –tales las referencias a formas discursivas del testimonio, lo autoficcional y autobiográfico, entendido este último, con Giordano (2008: 2) como “eso que el sujeto padece, eso que al ocurrirle como afección lo pone fuera de sí”. En este tránsito hacia las poéticas singulares de los autores nos valemos de conceptos y procedimientos propios de los estudios de teatro comparado, expuestos por Jorge Dubatti (2008, 2011), y, en continuidad con nuestras

anteriores investigaciones, delimitamos aspectos contextuales, recursos, tópicos de fin de siglo XX y asimismo las especificidades dramáticas propias de la primera década del siglo XXI. Coincidimos con el investigador cuando expresa que:

No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia (Dubatti, 2008: 6).

Deliberando sobre lo político y las consecuencias del descentramiento filosófico comprobamos en los análisis que el teatro europeo seleccionado es político cuando exhibe la falacia de una “sociedad pospolítica”, acordando con Mouffe (2007) y Hertmans (2014) en la validez de la crítica, de los aspectos antagónicos y adversariales de lo político. Mientras que en el teatro argentino, por las condiciones de postdictadura se vinculan lo histórico y lo trágico de modo diferente –son disímiles las obras por condiciones de producción, cuestiones político-sociales y aún por los géneros teatrales predominantes en cada tradición– aunque presenten rasgos similares en tanto paisajes dramáticos. Advertimos que la poesía aparece como horizonte filosófico y género, y que además es recurrente el uso de la tragedia y del monólogo, todos con variadas formas de re-escritura. Entre los dramaturgos argentinos se impugna y/o transforma la mirada acerca de un pasado reciente, sea en relación con lo que de modo amplio para las artes denominamos poéticas de lo cadavérico (Musitano, 2011), o lo que Dubatti (2014, 2016) denomina específicamente “teatro de los muertos”. Es recurrente en europeos (italianos, flamencos), y argentinos, el trato con la muerte y la enfermedad y es en este sentido que podría entenderse nuestro acercamiento a una poética supraterritorial, en tanto que atendemos a “aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad” (Dubatti, 2011: 21). Por caso, entre los flamencos resulta similar el peso del pasado reciente, por los excesos de dominio y explotación en el Congo belga y por la situación marginal de Flandes con respecto a Europa, aunque pareciera tener un papel central en las varias negociaciones internacionales o de la Unión que se dan en Bruselas (véase el capítulo de Van Muylem acerca del teatro en Bélgica y Van Muylem, 2013a). Hecha esta introducción nos detenemos en el paisaje, al abordábamos en otra instancia de la investigación, sosteniendo que:

... las obras de Fabre y Castellucci, conforman un paisaje con la física de lo sensible, [y que] la inmaterialidad que se desprende de ella insiste en el cuerpo como energía y, desde ese espacio privilegiado del trabajo de los actores, se redimensionan objetos y estilos artísticos del pasado (griego, medieval, barroco, moderno). La mirada y la voz se encuentran del lado del objeto y no del sujeto, las figuras se desdibujan en orden del panorama, y lo que sucede entre

actor y espectador metamorfosea el acontecimiento teatral, modifica lo convivial (Musitano, Fobbio, 2014).

El paisaje se vincula a un *estar ahí* que comporta formas saturadas (por actuación, imágenes, sonidos, música, implícitos, silencios...), válidas tanto para extrañar lo dramático como para la interpelación al público en un convivio que a veces deviene una experiencia casi litúrgica (especialmente en Castellucci, y aún más desacralizada en Fabre), no eclesial, y que tiene implicancias sensibles y políticas. No sólo se trata de un procedimiento poético-ritual sino que conmueve, se realiza en orden pasional, bio-antropológico. En ese paisaje no se desconoce la dimensión humana, aunque se descentra lo subjetivo a través de la performance, coreografía o lo maquínico. El paisaje dramático reúne lo visual, plástico y sonoro, y por su flexibilidad no dicotómica abre el análisis a la multiplicidad de sensaciones, para examinar las transformaciones de lo sensible y lo figurado.

El paisaje, cuando es procedimiento dramático, interpela al actor para que su cuerpo realice la puesta en voz, puesta que a su vez interpela al espectador en una temporalidad recursiva. Castellucci (2013a: 19), en una conferencia en Zagreb, relaciona guerra, violencia, y teatro cuando sostiene que dos tracciones en sentidos diferentes mueven al artista, una fuerza es iconográfica y la otra iconoclasta. Es decir, ir tras la eficacia de la imagen, del ícono, de lo figurativo, de la palabra, mientras que otra tensa para derribar lo simbólico, el lenguaje: "... el artista... tiene el valor de romper las imágenes que él mismo ha creado, no lo hace para expiar una culpa sino por una cuestión de economía". Para la escritura, composición, actuación e interpelación, sugiere una acción quirúrgica y corporeizante:

Sabes que debes mutilar partes enteras de tus dramas, y son partes que lamentas quitar, porque son hermosas y te han costado esfuerzo... está claro que son lugares que se encuentran en el mundo, pero que nadie puede conocer sin antes morir, porque son tumbas. (...) En efecto, su ausencia es pura potencia que vive ya *reposando* sobre el cuerpo de la obra que ha quedado, un cuerpo evidentemente *destrozado* por ti, pero por eso parlante y transformador del mundo.

El carácter esencial de la iconoclasia es, en efecto, la transformación de algo que antes tenía una forma y ahora toma otra. (...) La esencia es el *bios*, la plena propulsión biológica de la obra, su ardor estimulante y su capacidad seductora (Castellucci, 2013a: 20).

Castellucci, según sus palabras de 1988 (en Ponte, 2013: 41-42), destaca como procedimiento predominante la *coincidentia oppositorum*, porque crea ese espacio dramático que produce "il massimo della libertà", por la coexistencia entre lo visible y lo iconoclasta, la tensión entre representación y experiencia, pasividad y actividad, es decir, recalca la lucha entre texto y pérdida

del lenguaje.<sup>1</sup> El dramaturgo y su grupo en estos tiempos de la modernidad tardía van tras la *coincidentia*, reelaboran la mística antigua de tal modo que pareciera que su objeto es el *ápex mentis*, según Massimo Cacciari (1993) “el punto en el que el intelecto conoce tocando”.

### **Hacia las poéticas de “traducción del dolor”**

Hay una comunicación que está por encima del nivel cultural o conceptual, la cual se centra más en las sensaciones (Castellucci, 2010).

García Canclini (2011: 165) analiza el mercado del arte en este siglo XXI, cómo se inscriben los artistas y cómo se comprometen o recusan el estado violento e inequitativo de ciertas sociedades. El investigador considera que ante “el dolor social y frente a las distorsiones informativas de los medios”, los artistas por él seleccionados asumen “una tercera estrategia: producir de otro modo la documentación del acontecimiento”. En nuestra perspectiva, la experiencia y la traducción del dolor se presentan también como decisiones que, en el caso de los dramaturgos y obras aquí elegidas, conllevan un tratamiento escénico (visual, poético y filosófico) que ‘documenta’ de maneras diferentes el acontecimiento de vida/muerte. Asumidas estas afirmaciones enlazamos el paisaje dramático con la “traducción del dolor”, en relación con las producciones de Romeo Castellucci (Cesena, 1960) y las de Jan Fabre (Amberes, 1958). Los correspondemos porque ambos pertenecen a una misma generación etaria, estrenan algunas de las obras aquí elegidas a sólo un año de distancia, ambos en importantes festivales europeos, por ejemplo Aviñón y Salzburgo. Y, además porque desde la perspectiva del teatro comparado advertimos que en sus puestas se afectan cuerpo, performance y experiencia de la muerte, dolor ante la pérdida. Ambos consideran el teatro como umbral, riesgo, metamorfosis o transfiguración. Acordamos con Micaela Van Muylem (2014: 8) que Fabre conceptualiza el umbral como trinchera y a la vez posibilidad de transformación, sea de la muerte por la vida, o del dolor por la belleza:

Fabre define también con una palabra del latín lo que es para él el teatro, *umbraculum*, con su acepción de límite, “entrada” y cuidado del cuerpo, desde la sombra. El dramaturgo entiende ese espacio de transición y posibilidad de metamorfosis, como lugar del “entre”, en el que se permite la inversión o alteración del orden.

---

<sup>1</sup> Para explicar cómo funciona en la escena el concepto de *coincidentia oppositorum* Castellucci en entrevista expresa que con *Societas* trabajan con lo que llama “parálisis teatral” y resultado de un acto iconoclasta “el texto que se pierde a sí mismo”, concentrando en el cuerpo quieto y en una escena vacía, la energía nerviosa en la voz, en la declamación. El “... texto se auto-cancela, habla mal de sí. Es un misterio, es muy difícil que se hable” (Castellucci, en Ponte, 2013: 43. Traducción nuestra).

Castellucci (2013a: 21-22) teoriza acerca de las acciones del dramaturgo, del actor y considera al escenario como “lugar de precipitación y de umbral”:

... un lugar en el que el dolor ostensorio coincide con la mirada. El escenario restituye el límite del cuerpo y lo relanza hacia su límite –hacia lo abierto– que es dolor. El escenario se advierte entonces, aquí, como ese lugar –único en el mundo– donde el que habla quita, cava y ciega la propia palabra que ha pronunciado; ese lugar donde quien habla, finalmente, llega para quitarse mediante la voz. Se escucha la aparición –el llegar– del silencio como suelo abismal. La voz sale, se quita de su propio fundamento y la manifestación que el actor da –ingenua e invencible– constituye su culpa más hermosa y sonora (Castellucci, 2013a: 21).

Asumida la perspectiva comparada y el análisis del paisaje dramático, consignamos en primer término las dos obras seleccionadas: una, del dramaturgo italiano, *Inferno* de 2008, y otra del belga, *Réquiem para una metamorfosis*, de 2007. Para focalizar los procedimientos poéticos de los dos autores-directores alternamos las referencias a sensorialidades, figuralidades, efectos, y experiencias, que se producen en las dos puestas, sea de la *Societas Raffaello Sanzio*, grupo que dirige Castellucci, o sea la de *Troubleyn*, compañía teatral que dirige Fabre. El estudio de estas dos producciones se presenta más la incorporación de comentarios acerca de *Purgatorio*, *Paradiso* y *Hey, girl!* de Castellucci, como a *Preparatio Mortis* y *Soy un error* de Fabre, pues estas obras enriquecen la comprensión del paisaje dramático, en relación con la coexistencia escénica de plástica y música, la conmoción que sucede en el *estar ahí* entre actores, objetos y público (Musitano, 2015), aportando otros rasgos a sus poéticas.

Advertimos que las producciones cuando devienen políticas se presentan más cerca de las postvanguardias (Dubatti, 2014b) que de lo postdramático, aunque Lehmann (2006) haya tomado y trabajado con estos dramaturgos, entre otros, como ejemplos de su propuesta teórico-analítica. Constatamos la violencia hacia el teatro del pasado, la redefinición de la teatralidad (Dubatti, 2014), y que por la predominancia de la performance sobre el texto, del *estar ahí* que traduce el dolor resulta un convivio experiencial, bio-poético y político, en conexión con las vanguardias históricas por la recusación de lo real, la violencia escénica al modo de Artaud, y en consonancia experiencial con la denominada “peligrosidad del arte”, con su carácter emancipatorio, transfigurador y crítico. Romeo Castellucci define el teatro en relación con el riesgo en la interrelación entre actor y espectador, y estimulado por el entrevistador vincula teatro y toreo. En las citas siguientes se muestra claramente cómo riesgo, dolor y *estar ahí* se imbrican y que sucede en el *entre* escénico esa especie de liturgia del espectáculo:

En mi trabajo el riesgo está siempre presente, pero no como tema sino como actitud. El riesgo consiste en *essere visti* (ser visto) por el otro, en recibir la mirada del espectador...

(...) Tanto en el teatro como en el toreo se trata de encontrar belleza a partir de la asunción de la incertidumbre y del ordenamiento del caos. Este intento de expresión artística a partir de lo desconocido genera belleza. **A mí no me interesa el teatro como modalidad suburbial de la literatura sino como la creación que propicia un movimiento desconocido y arroja luz sobre la condición humana.**

**Es el misterio el que permite que el teatro vaya más allá de una simple suma de palabras.** Y volvemos de nuevo al riesgo de ser visto por el espectador: si al otro lado no nos contemplara en nuestra desnudez otro ser con sus vivencias y heridas, dicha epifanía no sería posible (Castellucci, 2013b. Subrayados de la edición).

En ese momento se produce una suerte de colapso, un punto de fuga en la representación que hace que la imagen se instale en la retina. Yo trabajo mucho con imágenes pero no creo en ellas. La imagen más importante termina siendo *la tercera imagen*, que es la que se crea en la mente del espectador. En ese sentido, no existe como tal en el escenario sino que surge *del hueco existente entre dos imágenes* (Castellucci, 2013b. Cursivas nuestras).

El entre aparece como “hueco”, es ese algo desconocido que cuando resulta de la violencia escénica y del riesgo de los actores y performers deviene en el convivio en experiencia de lo innombrable, aceptarlo traduce el dolor y modifica nuestro propio estar. La Societas Raffaello Sanzio intercepta la rítmica simbolizante con la iconoclasia, los silencios y vacíos y en cada espectáculo, pone obstáculos, privilegia el monólogo, suspende el diálogo, promueve diferentes formas comunicacionales en escena y se vincula con el espectador desde la categoría del “teatro dei murati”. Es decir, logra que la dificultad sea concreta, visible, materia que muestra y asimismo deja invisibilizados algunos aspectos y elementos. Mediante esta técnica de la dificultad se produce un estar ahí que equipara en actores y público lo dramaturgico a lo litúrgico –no eclesial– y genera el juego entre presencia-ausencia, un estar inquietante en el que las informaciones incompletas abren las percepciones a lo desconocido, que por los significantes usados sugiere una cierta trascendencia espiritual, aún en relación con lo banal o cotidiano. Se complementan lo verbal y no verbal, presentando las contradicciones y el saber que se puede obtener tiene siempre su contrario: coexisten las polaridades. En consecuencia, esta dramaturgia en actores y espectadores tiene implicancias filosófico-políticas en tanto el procedimiento poético, ritual, artístico y ético va en pos de la experiencia sensorial y reflexiva. La capacidad de descentrar el pensamiento se comprueba desde la etapa de escritura o composición dramaturgica, leemos los escritos que Romeo y Claudia Castellucci han publicado, como así también por su decir en las distintas entrevistas realizadas para advertir que Blanchot, Benjamin, Deleuze o Levinas son más que nombres de pensadores que van contra el logos o la metafísica, hay un proceso de comprensión, apropiación y un ejercicio y práctica conceptual constante en los dos hermanos

Castellucci. Entonces, para caracterizar la poética de Romeo Castellucci y de la *Societas Raffaello Sanzio* no resulta suficiente decir que ellos en el teatro, ante un mundo complejo, se ocupan descentran el pensamiento o usan de la poesía para lograr un pensamiento abierto, neutro, es necesario ver cómo piensan, planifican y hacen. Es importante entonces abrir el espectro de las múltiples dimensiones con las que el dramaturgo y grupo trabajan, para mostrar la diversidad de matices que dicha práctica presenta. Vale aquí la referencia a *Inferno* (Castellucci, 2008), puesto en escena en el patio del Palacio de los Papas de Aviñón, cuando el actor/performer/director aparece y dice “Yo soy Romeo Castellucci”. Esa voz y presencia humana en la noche y selva oscura –análogas a las del poeta Dante acompañado por Virgilio– del director/performer/artista plástico es la que abre y conduce la experiencia infernal, poco a poco la violencia se instala, espacial y temporalmente, más allá de lo subjetivo. Oliverio Ponte di Pino describe ese inicio del espectáculo:

Entran a escena siete perros, sostenidos del collar por los instructores: gruñen, ladran, feroces. Recuerdan a las bestias que el propio poeta encuentra al inicio de su camino. Romeo se protege con un grueso mameluco de trabajo. Los perros –liberados de la cadena– comienzan a morderlo a dentelladas. Una muerte simbólica, también un “devenir animal” (Ponte di Pino 2013: 176, traducción nuestra).

Leemos en el texto del Festival que la puesta de Castellucci es “un monumento del dolor”,<sup>2</sup> y entendemos que esa y otras escenas lo son para el público porque las acciones e imágenes resaltan el desamparo, junto con la pasión y el dolor. Si analizamos la filmación de la apropiación en sus doce capítulos (Castellucci, 2008) y comparamos la re-escritura dramática con *La Divina Comedia* de Dante es interesante señalar el juego entre espacialidad, performance, actuación, síntesis gestual, y dolor. Nuevamente citamos la palabra del artista para comprender que su trabajo con la *Divina Comedia* de Dante ha sido también resultado de la violencia primero con ese texto, para que su cuerpo, su piel lo “absorba” y a la vez lo olvide, en sinestesia dramática:

Leggere, rileggere, dilatare, martellare e studiare a fondo la *Divina Commedia* per poterla dimenticare. Assorbirla attraverso l’epidermide (Castellucci, en Ponte di Pino. 2013: 176).

En *Inferno* son varias las *performances*: la primera, la del actor/dramaturgo que inicia la obra; luego, los paseadores de perros que sacuden a los espectadores con sus movimientos y silbidos; la de quien trepa por la cúpula del palacio y mantiene la atención, emociona, produce admiración como sucede en el circo con los acróbatas cuando sobre la roseta gótica realiza la puesta en espacio del hombre

---

<sup>2</sup> En el programa del Festival de Aviñón (2008: 14) se expresa: “Inferno est un monument de la douleur. L’artiste doit payer. Dans la forêt obscure où il est déblé plongé, il doute, il a peur, il souffre. Mais de quel péché l’artiste est-il coupable ? S’il est ainsi perdu, c’est qu’il ne connaît pas la réponse à cette question”.

renacentista de Vitrubio. En ese espacio con historia eclesial de rupturas y persecuciones se compone el paisaje dramático infernal: hombres, mujeres, niños surcan el espacio, caminan, danzan, giran en el suelo, caen, mientras se escuchan sonidos guturales, mecánicos, gritos infantiles, de los cuerpos que se rozan. Se sabe de dolor por la coexistencia de opuestos, como sucede con los gestos de corte en el cuello, la caída de los cuerpos frente la ingenuidad de los niños que juegan a la pelota tras el cubo de cristal. Hay correspondencias con la vida cotidiana cuando el espectador mira el colorido e informalidad de las ropas habituales de adultos y jóvenes que caminan, junto con lo que choca de la actuación rigurosa y acrobática de saltos y caídas que escenifican el vínculo con las obras de Andy Warhol. Desde esa sensorialidad se monta la intervención plástico-teatral en homenaje a este artista, a su vida y creaciones, que con sus nombres en letras luminosas surcan las paredes del espacio papal. Esta es una de las formas de composición que definimos de superficie, en tanto son los significantes los que predominan y no los símbolos los que la configuran, por tanto la interpretación de significados resulta innecesaria. Acercamiento y distancia, sonidos atemorizantes, a veces agónicos, otros ingenuos, alegres, letras de neón con nombres, filmación en abismo, reiteración de planos. Lo mismo sucede si se trata de una tela oscura que oscila en el aire, o tensiones entre oscuridad y luz, entre lo visible y ausente-presente, con coreografías por grupos y zonas, verticales u horizontales, o porque el amor reside en los contactos, retozos con movimientos rápidos, la muerte se percibe en los sonidos y gestos que conmocionan, desconciertan, surge su referencia en los choques y vidrios que se rompen, en las imágenes de madres con los hijos en el piso, o en los abrazos amorosamente dados por aquellos situados en el infierno. Por caso, un caballo blanco (en Castellucci, 2008, DVD, capítulo 9) es paseado por la escena, luces, sombras, luego sus cascos bañados de sangre, claroscuros, luces sobre el público y sale el caballo en sombras. El piso aparece luego de un negro profundo pleno de sangre, líquido que brilla con las luces. Años antes de esta puesta decía Castellucci:

El estar del actor en el escenario es, precisamente, un «estar». Un ser escenario para el escenario. Esto es, plantear una pregunta aún más fuerte a la pregunta que el escenario plantea cada vez que alguien se sube al mismo. No se puede dar respuesta al escenario.

(...) El actor no es ya el que actúa, sino es el que es actuado por el escenario; el que sabe reconducirse y reducirse a escenario; suspendido precisamente por el uso increíble que tiene de la voz y con el efecto homeopático de la asunción del elemento extraño: el lenguaje. El actor es un punto de máxima crisis respecto al lenguaje... (Castellucci, 2013a: 22).

El dramaturgo trabaja con lo positivo y negativo, libera a la palabra del peso de lo unívoco, busca ir contra “una simbología, una mitología pesada, que se ha transformado en algo sin interés”. En *Purgatorio* (2008) el estar escénico es exasperante, la tensión es continua aunque haya momentos de

descanso, se enlaza la actuación aparentemente realista con otras partes filmadas surgidas de la fantasía, del dolor frente a momentos de visibilidad quieta del espacio, surcado por lo sonoro y mediante voces y gritos en off el conocimiento de la acción atroz, mientras que en escena la visión deviene insoportable frente al cartel con letras luminosas que comunica narrativamente sólo una parte de lo que se escucha: MÚSICA. No hay performers, sí distancia épica en quienes actúan, todo sucede en espacio cerrado, en un teatro con aparentes lineamientos tradicionales, que de manera frontal muestra acciones en la escenografía de una casa de familia adinerada. Allí en ese espacio de líneas rectas, minimalista, pulcro, cuidado, sucede el abuso al niño, el incesto, el crimen del padre, el dolor resignado de la madre, la visión y escucha del imaginario del niño. Al final de esta segunda parte de *La Divina Comedia* la vida futura de padre e hijo se presenta con esculturas, formas cambiantes, en sombras y movimientos. El paisaje dramático que se construye en esta parte de la trilogía de Dante es también frontal aunque satura, es una escena donde actúan actores que están en el rol, mostrando el artificio, la actuación. No se representa a la familia de alta burguesía, los actores están en escena, son cuerpos en tensión, energías que se conectan con los que miran y expectan. Asimismo, el niño está en la escena oculto a la visión pero presente por su voz, o visible aunque ausente mientras se ven las imágenes de su fantasía en un enorme muñeco, o por las voces que sale de la TV o, luego las que surcan la pantalla sobre el escenario las atemorizantes imágenes pictóricas de plantas en aguas turbias. En esta instancia, atravesada la experiencia de la violencia del padre, no sólo se percibe el niño quieto que mira las imágenes como si de un cuadro o esfera en movimiento se tratara, se vivencia el dolor que portan. El paisaje deviene post-vanguardista cuando se agregan imponentes esculturas, con técnicas de movimiento y transparencias, que plásticamente señalan y traducen literalmente el dolor del niño y suman en el convivio estético-emocional a los espectadores, complejizando su experiencia ante el crimen y la violencia. Ya nos referimos a esa misma línea de no aceptación del sistema de la lengua, por sus imposiciones, por la simplificación que porta la filosofía metafísica, refiriéndose al teatro expresa Castellucci que:

Hablar en el teatro implica encontrar cien significados diferentes. La gran lección de la tragedia griega es que el héroe trágico habla y habla, y habla para producir silencio. Es una paradoja. Allí la palabra no comunica, crea una distancia: yo y el otro (2013a).

[El teatro] No cambia nada. No mejora el mundo. No es un instrumento político, pero se convierte en político cuando en vez de ofrecer respuestas te proporciona enigmas y problemas. Éste el auténtico sentido del teatro. Tampoco es un lugar cómodo. Para eso hay que sacudirlo de su tradición (Castellucci, 2013c).

Y en este recorrido retomamos la palabra del dramaturgo acerca de cómo surge la obra del 2007, en respuesta a Jean-François Perrier narra que la idea para hacer *Hey Girl!* la tuvo a partir de un

episodio en la calle, frente a un semáforo en rojo, ante el cruce rápido de un grupo de jovencitas. Luego, tras esa visión sucedió el hallazgo del título, y según explica era la primera vez que le sucedía esto, ya que siempre trabaja con una planificación previa. Ante la pregunta de Perrier sobre qué significa *Hey*, responde vinculando la palabra al saludo ¡Ave! y completa la relación trayendo a la memoria el ¡Ave María! Juega de esa manera con la reminiscencia de un significante sagrado y con la memoria de lo religioso abre otros significantes, que califica como negros, sombríos, y eso lleva a pensar en la cercanía fónica con el saludo nazi –al que no nombra– aunque sí opone la luminosidad del ¡Ave! a la banalización del saludo cotidiano. Castellucci como director invita “a atravesar los símbolos”, de parte a parte, tal como lo hace la actriz de la obra antes citada en el espectáculo con la espada, el metal refulge, mientras quema un trapo y representa un signo múltiple. El director se refiere al objeto espada, en sus dos funciones (defensa y ataque), y que puede volverse en contra de quien la emplea, en escena quema, señala, marca... Castellucci completa la idea: “Esta ambigüedad nacida de la polarización es el centro de mi trabajo”. Pregunta el entrevistador acerca de las interpretaciones múltiples de sus espectáculos a partir del uso de objetos, accesorios y actrices, y él responde sacando el eje, responde acerca del rol activo del espectador y la función política del teatro. Resulta significativo que considere como un “deber” el hacer soñar, imaginar y fantasear. Transforma la actividad convencional del espectador, sacándolo del *voyeur* lo ubica en una acción responsable, tras la percepción de sus propios fantasmas y sueños. Si bien Castellucci no se considera pedagogo tiene plena conciencia de la necesidad de redefinir la mirada del espectador en el teatro, logrando atravesar sus cuerpos: “Un regard qui peut toucher, bouleverser”. Castellucci consigna que para *Hey, girl!* el proceso de trabajo se hizo durante dos meses, con ejercicios que da a la actriz, junto a las proposiciones de ella. La estructura de su espectáculo se da entre el vacío y el lleno, entre el movimiento y la lentitud, el ritmo y el impulso y la corporalidad del espectáculo es la que envolverá los cuerpos de los espectadores. Aclara que la segunda actriz funciona como un doble, “un alter ego” que abre las significaciones de la mujer y de la joven. Para él entre ambas se activa la relación con las figuras de Juana de Arco, Ofelia, Julieta, Ifigenia y la Virgen María (Castellucci, 2007: 1). Comprendemos la siguiente afirmación acerca de la búsqueda de eficacia de la práctica escénica, válida tanto para la obra de la joven como para la re-escritura de Dante:

... se trata de una epifanía individual del espectador, y eso tiene que ver con que cada espectador tiene su propia clave de acceso, pero no por eso es un espectáculo surrealista. Todas las imágenes, los problemas que nacen en el espectáculo son calculados, diseñados, queridos, en cierto sentido, de forma paradójica, conceptual (Castellucci, 2010).

Como otro tipo de re-escritura nos referimos ahora a *Réquiem para una metamorfosis* de Fabre (2007, Salzburgo), ya por su composición elegíaca la obra funciona como la puesta en escena del duelo y

asimismo es una danza de la muerte.<sup>3</sup> Al igual que en las danzas medievales Fabre compone un desfile coreográfico e interacciones de las figuras que presentan un universo en sí mismo complejo, crítico, lúdico y festivo. Monta además en el espacio teatral la “cámara sepulcral de la muerte”, con estructura de *Missa pro defunctis* o *Missa de functorum*, o sea recurre a una puesta ceremonial que implica la presencia del cuerpo muerto. Fabre dedica esta obra elegíaca a sus padres muertos aunque no le otorga la faz melancólica del barroco, ni la “parálisis contemplativa”, ni la consecuente percepción del *voyeur*, con respecto al extrañamiento del propio cuerpo y del mundo de los objetos que en esa tradición devienen enigmáticos (Benjamin, 1990: 132-135). Es evidente que el dramaturgo revisa y conoce la retórica barroca cuando re-escibe el tema del desengaño implícito en toda *vanitas*, esa composición literaria o plástica que remite al cadáver y expresa la pérdida de sentido de las cosas terrenas. En contraposición, muestra ínsita en el cuerpo la muerte y resiste a la negación y ocultamiento propios del siglo XX (Musitano, 2011). El belga insta a un saber sobre la muerte en la vida y explora su metamorfosis, por ello es que actualiza el sentido festivo de la representación macabra medieval, y mensura otra comprensión del ciclo vida-muerte. La metamorfosis y la energía expansiva de lo vital se muestran en imágenes de insectos, mariposas, bromas y risas. Los estudios acerca de la producción del dramaturgo belga (Van Dries, 2013; Hertmans, 2014; Van Muylem, 2015) señalan que Jan Fabre provoca al espectador y que su trabajo teatral presenta una comunicación e información polivalente y compleja. Promueve percepciones diversas, sacando a quien espera de las sensaciones y habituales, sea con respecto de lo existencial, histórico o político. Fabre en esta obra dice lo que no se dice, sea mediante los movimientos coreográficos de las figuras-performers, o cuando con los enunciados no verbales refuerza los parlamentos monologales de las distintas figuras y danzantes, ya sean el anatomorlista, maquillador de muertos, o sacerdote con el pecho abierto. Muertos y vivos danzan, sin distinción, coralmente relacionados. El juego y la sátira “traducen el dolor del mundo”, son una respuesta frente a la desconsideración de la muerte en las sociedades moderno-tardías. En consonancia con antiguas prácticas relacionadas con el morir se delinea difusamente un universo amplio en el que coexisten diferentes lenguas, latín y griego, con las que se deconstruyen las tradiciones naturalizadas acerca de la buena muerte, se desmitologizan creencias, las frases hechas, mientras que a ese paisaje lo atraviesa *la voz de la historia*, en inglés e italiano, con fragmentos de restos orales, escritos o crónicas. Los danzantes muestran los procesos que la muerte

---

<sup>3</sup> Este trabajo continúa el análisis que con Van Muylem (2014) presentamos en relación con las danzas medievales de la muerte, la conjunción entre la resistencia política y el juego, la sátira, y el estudio de la performance contra la no consideración de la muerte en las sociedades moderno-tardías. Especialmente, aquí abordamos el juego con lo funesto, corporal y escénico, y las apropiaciones del género barroco caracterizado por Walter Benjamín (1990).

conlleva y cómo culturalmente son ocultados. En la puesta de *Réquiem para una metamorfosis* (Fabre, 2007, Salzburgo) las diferentes escenas vinculan hechos y personajes en prácticas relacionadas con la muerte y la danza (papas, músicos, soldados y gente anónima, se desplazan en la escena). Sabemos que la puesta re-significa plásticamente el *memento mori*, la naturaleza muerta y la *vanitas*, constituyendo una apropiación diversa del *Trauerspiel*. Constituye así un complejo y saturado paisaje dramático a través del trabajo a nivel de superficie con lo simbólico y de las figuras significantes. Interesa, por ejemplo, lo lúdico y colorido de Mariposa, importantísima figura en la obra por el trabajo dramático y de coreografía que des-solemniza y metamorfosea lo funesto en festivo. La resolución escénica de esta figura a través del movimiento presenta lo que muere y renace. En el espacio teatral se experimenta de otra manera lo que sucede o podría suceder en la “cámara sepulcral de la muerte”, ella juega en la presencia del cuerpo muerto, abre nuestro imaginario al mundo de los objetos que refieren al cadáver y a las vanidades, y no hay melancolía ante la pérdida de las cosas terrenas. Esta dramaturgia de autor del siglo XXI traduce lo vital y muerto de modo performático, desmarca y descentra tradiciones mediante una lógica poética, ligada al sueño y a lo cotidiano, a un imaginario amplio que reúne los opuestos y los hace coexistentes.

Jan Fabre, como artista plástico en variadísimas ocasiones ha relacionado el arte, el sexo y la religión y sus producciones conocidas en exposiciones del arte internacional europeo –tales Documenta Kassel o la Bienal de Venecia– desde mediados de los años ochenta presentan vínculo con las poéticas de lo cadavérico. Y más frecuentemente desde los noventa en lo teatral podemos vincularlo en la tradición del arte que ha tomado la figuración del cadáver, dándole a este tipo de representaciones en relación con la *physis* un giro transformador y vital. En 2013, en Buenos Aires, vimos *Preparatio Mortis* (Fabre, 2013),<sup>4</sup> y con esa puesta se enriqueció la tarea comparativa, pues advertimos un aspecto particular del paisaje, al devenir ecfraasis de una naturaleza muerta.

La obra va desde la oscuridad a la luz, desde el cuerpo de la bailarina a nivel horizontal al vertical – cuando sale del estado de muerte danzando con estertores–, como si se tratase desde la muerte de una vuelta a la vida, especie de metamorfosis humana o nacimiento invertido. Esta performance a-verbal, puro movimiento, presenta sonidos y visiones de lo casi imperceptible, intensidades que cuestionan los paradigmas de la representación. El espectador vivencia la belleza de lo quieto –aunque vivo por sus aromas, visión y sonidos– de más de 5000 flores naturales, dispuestas sobre el piso del escenario y cubriendo además un túmulo en alto. El director en la puesta trabaja con mínimos estímulos que luego van *in crescendo*, para que se perciba la escena de otro modo y reflexione acerca de lo invisibilizado culturalmente, se busca otra relación, se nos vuelve ‘sensibles’ a la muerte en su

---

<sup>4</sup>Véase un fragmento de *Preparatio Mortis*, en <https://www.youtube.com/watch?v=v1x77CHxXFU>

movimiento biológico, oculto y vital. Podría entenderse como la búsqueda de una experiencia teatral de la *physis*. Sin contradicciones en ese *umbraculum* que es el teatro, se marca un espacio de transición, de juego y diferencias con las que Fabre y la bailarina hacen arte. Al momento de inicio de la performance, cuando el espectador entra en la sala con una luz tenue se percibe la penumbra y entrevé la escenografía dispuesta en distintos niveles, como dijimos el piso cubierto con miles de flores forma un tapiz de colores y matices, pero en ese momento de los claroscuros sólo se observa un granulado difuso. Al mismo tiempo, el perfume penetrante aunque sutil de las flores envuelve la sala. En otro nivel más alto del escenario se vislumbra un túmulo cubierto de flores. ¿Tumba, sarcófago? Más arriba, cada uno siente el resto de los espectadores acomodándose en sus butacas. Una vez ocupados los lugares descende la intensidad lumínica de escena y sala, llegando hasta la oscuridad plena. En esa instancia se produce un silencio espeso, denso, los minutos de fundido negro incomodan. Se oyen murmullos, chistidos, se encienden algunas luces de teléfonos celulares. La tensión generada por la oscuridad y quietud es interrumpida luego por una fortísima música instrumental, entre barroca y moderna, en la que se reiteran tonos y acordes. Los ojos se esfuerzan para ver más allá del negro, luego con una luz difusa y cálida se apaciguan poco a poco, se acostumbran a lo imperceptible, a detectar mínimas formas en movimiento. Como espectadores no lográbamos asimilar a lo real las visiones inciertas, vinculando lo fantástico a la velocidad de lo micronésimo mutaba nuestra dificultad para ver en otra comprensión de los mínimos movimientos. Una certeza: las flores se mueven, irrumpe la movilidad en lo que carece de ella, imaginando los por qué de las variaciones poco a poco, saliendo de lo incierto se reconoce la maravilla metamórfica. Asoma un brazo y otro brazo, un cuello, la cabeza, vemos de a poco y en danza fragmentos corporales antes ocultos en el túmulo. Luego la performer yace sobre este y hace danzar las flores con espasmos, que metamorfosean lo quieto y horizontal. Estamos ante la puesta en escena de los cambios y movimientos que la muerte produce en un cuerpo que se suponía ‘cadavérico’ y la puesta incluye en auto implicación la tensión entre lo quieto y lo móvil, lo visible y lo invisible, lo vital y lo muerto. Fabre hace coexistir muerte y metamorfosis, en la plástica, en la danza, en el teatro, por ello es que en sus obras genera la percepción de lo extraño, como en este caso mediante la carencia y gradualidad de lo lumínico, con la presencia de lo quieto en la casi imperceptible presencia de brazos-cuello-cabeza y cuerpo de la bailarina. Flores y cuerpo valen dissociados o como partes de una totalidad, la discontinuidad de la mirada y el paroxismo de la música –que no ilustra sino que es otra posibilidad de experimentar las transiciones– guían para acceder a la visión de lo mínimo, por caso la gota de agua que cae (cuando la bailarina tira hacia arriba flores), o al escuchar el sonido del tallo que se quiebra cuando ella danza. Esa secuencialidad de sensaciones no habituales y mínimas sostiene la visión del fragmento/cuerpo –de la bailarina y de la escenografía que es parte de la ecfrosis de una

naturaleza muerta– y al salir de lo aparentemente inerte y estanco de la muerte modifica las representaciones de cómo entendemos los procesos del morir en nuestra sociedad. Este trabajo plástico y teatral implica un doble registro de las imágenes de la muerte, parte de lo oscuro y del silencio, expone con la danza lo que sucede en el cadáver. Doble registro, por un lado, la imagen espiritualizada y preexistente de ese “hay algo después de la muerte”, y, por el otro, lo biológico y material, negado socialmente. En la performance se ‘abre’ la muerte a su materialidad, lo invisible es explosión vital, estalla en la danza y formas. *Preparatio mortis* describe, hace ver, lo que parece quieto y muerto, desde donde se despliega la vida, que aparecerá por la bailarina ante los espectadores como una bella mariposa de colores. Esta performance actualiza y re-escibe el *ars moriendi*, aquella preparación que hacían los antiguos para el buen morir, acerca lo espiritual a lo biológico, hace consciente la metamorfosis material que acarrea la muerte, visibiliza los cambios mínimos en el cuerpo que transparenta el ataúd y deja ver el transcurrir de la disolución. Quizás en algunos espectadores este *ars moriendi* haya logrado algunos de los efectos buscados –tales el desmontar prejuicios, creencias y temores– y seguramente provocó otras percepciones y experiencias.

La dramaturgia de Fabre abre la teatralidad con complejas sonoridades e imágenes. Stefan Hertmans (2014) define el paisaje desde la pintura flamenca por la constitución de “sensaciones de transparencias, distancia, lejanía, movimiento expansivo hacia lo sin límites”, incluyendo en el actual teatro belga las apropiaciones de Beckett, Müller y Handke. Completa su conceptualización reflexionando acerca de la dinámica material de la ascesis que produce una escena caracterizada por la distancia y el minimalismo. A partir de este crítico y desde el punto de vista filosófico observamos que el paisaje revela el cuestionamiento de la palabra como forma de comunicación, recusa su capacidad referencial y aún metafórica para decir lo inefable. Y desde esta multiplicidad desasida que la dramaturgia del siglo XXI implica aparecen como fundamento las puestas que reúnen lo visual, plástico y sonoro, que examinan lo figural y la observación abierta a las sensaciones difusas, en variadas transformaciones de lo sensible y que conmocionan a los espectadores. Entonces, tal como sostiene Danan (2012: 32) se aprecian en el acontecimiento teatral otros vínculos entre actores, performers, bailarines, músicos con el espectador/público. El paisaje dramático para Bernard Dort sería una “representación emancipada”, del lenguaje verbal o bien de los textos, o como agrega Danan (2012: 65):

La dramaturgia es lo que realmente anima la escena teatral, provenga o no de un texto dramático –sin embargo, creo yo, siempre existe un texto en un momento u otro del proceso: obra de teatro, texto-material, programa. “texto dramático”, notas preparatorias o notas de intención– ya sea visible o invisible –definitivamente la imagen del Golem, con su pergamino en la boca, sin el nombre de Dios.

En 2014 la compañía Troubleyn estrena un solo con el bailarín Cedric Charron como performer, él monologa con su padre, danzando contra él en su lecho de muerte. Dice la crónica barcelonesa que “*Attends, attends, attends... (pourmonpère)* es una llamada desesperada para poder conectar con el progenitor antes de que expire” (Cervera, 2014). Resulta interesante que la producción coreográfica y teatral sea sobre un momento tan intenso, único, biográfico y que la búsqueda de comunicación sea desde el cuerpo en movimiento y la palabra. Fabre dice de esta obra: “Lo que le pido al intérprete es que incorpore todas las sutilezas de cada palabra; incluso la manera de respirar puede abrir un mundo de imaginación” (en Cervera, 2014). Reunidos performer y paisaje de muerte porque el procedimiento bio-dramatúrgico interpela tanto al actor para que su cuerpo realice la puesta en movimiento y en voz, y a su vez interpela al espectador en una temporalidad recursiva. Los elementos verbales y no verbales en su configuración poética traducen el dolor ante el mundo, incluyendo lo biográfico junto con el artificio, así construyen con el público una relación diversa, estética y ética, no pedagógica. Fabre trabaja con lo poético-plástico, con formas no miméticas, aunque pasionales y posibilita una relación a nivel de experiencia, pensamiento, sensaciones, que en la búsqueda de efectos políticos revisa/revisita las herencias del pasado en el presente. Con la física de lo sensible de quien danza y la inmaterialidad del ausente el dramaturgo insiste en el cuerpo como energía y desde ese espacio privilegiado del trabajo escribe, dirige y redimensiona objetos y estilos artísticos. En el monólogo *Soy un error* (Fabre, 2007) destaca su escritura poética, su oralidad trae un pensamiento abierto e intenso de lo actual. Asimismo este texto, como la performance de *Preparatio mortis*, enfatiza el trabajo con el cuerpo del actor, es escritura para un cuerpo que deviene en “parlante”, más allá de lo verbal es su fisicalidad la que atrae en la lectura y en la puesta. Muestra un texto dramático permeable, des-teatralizado, excedidas las palabras en sus funciones dramática o narrativa poetiza, reclamando un pacto de escenificación próximo a otros formatos artísticos, en los que lo metonímico, la imagen y su semiosis resultan predominantes (Van den Dries, 2013). El dramaturgo de Amberes construye un espacio sin límites en el que un fumador empedernido se niega a dejar el cigarrillo y juega con la muerte en su decir y placer. La palabra ácida y burlona toca las creencias, diluye los pensamientos, hace porosos los límites entre ética y arte. El fumador, parafraseando a Barthes (1986: 51), es una naturaleza muerta, porque nos recuerda nuestro carácter frágil, porque construye un mensaje privativo, una ausencia biográfica, en la “plenitud de virtualidades”, y condensa todos los sentidos. Entrevistado en el 2004, dice:

[Fabre, encendiéndose un cigarrillo] Yo me denomino “observador de la belleza”, y de eso se nutren mis textos, mi obra escultórica, mis *performances*... No me gusta el término multidisciplinar, yo me considero un “artista conciliador”, porque todo el arte está

interrelacionado y yo sólo me encargo de seguir, conciliar e investigar esos caminos que unen la danza con la pintura, la música con la escultura, etcétera (Fabre, 2004).

Devienen el texto y el monologar, como la cita anterior, en “lectura interrogativa”, preguntando, preguntándose, sobre lo que se ve y se percibe como errático, ¿obtuso? Según Barthes (1986: 51) lo obtuso implica una captación “poética” pues remite al significante, no a la intelección, no al sentido, se halla entonces en el nivel de la significancia, del ángulo obtuso, abierto, ilimitado. Vimos también en *Requiem* cómo el dramaturgo nos lleva al orden de lo risible, inútil y trivial de la muerte y del morir, pero también al de la *physis*. Lo obtuso nos deja detectar en el cuerpo parlante un acento (con su naturaleza enfática y elíptica), un pliegue que corta el sentido, es ese “gesto anafórico sin contenido significativo”, que “no teatraliza” sino que “hace fracasar al sentido” y “subvierte la práctica del sentido”. Este monólogo aparece como “... gasto inútil, lujo. Anti-relato, diseminado...” (Barthes 1986: 288-290):

Pero esta realidad está amenazada de desarticulación, de disociación a causa de unos movimientos, en absoluto bruscos (no hay nada que rechine), pero breves y, por decirlo así, en “mutación continua: nada permanece mucho tiempo, los movimientos se van interrumpiendo uno a otro: es el reino del *intermezzo*, noción harto vertiginosa cuando se hace extensiva a toda la música y cuyo molde se experimenta como una serie agotadora (aunque simpática) de intersticios.

En ese mundo roto, extraído de apariencias cambiantes (el mundo como un carnaval), a veces, un elemento puro y terriblemente inmóvil penetra: es el dolor. A esta emoción profunda e inefable, la más de las veces, responde este teatro del siglo XXI. En las obras mencionadas se traduce el dolor, con mayor incidencia del trabajo coreográfico y de la performance, recurriendo a la física de lo sensible, con la insistencia en resaltar la percepción del cuerpo de los actores, la presencia de los objetos. Dolor y habla no verbal de los cuerpos y las cosas dejan más espacio a lo innombrable. Las funciones que cumplen lo verbal y no verbal nos llevan a los efectos poético-políticos buscados con estas puestas en escena. Mirada y voz se encuentran del lado del objeto y no del sujeto, así se trabaja actoralmente de modo performático, y sucede lo obtuso en el “cara a cara” entre actor y espectador. Para completar este acercamiento concluimos con el concepto de performance, que el belga Jan Fabre recoge de la dimensión experimental del arte, desde la perspectiva de un científico o un entomólogo, porque la vida es constante transformación y los seres humanos, igual que los insectos, sufren metamorfosis gozosas, que a veces suceden de modos difíciles, insoportables, por lo que se requiere un cuerpo que sea consciente de sí, trabajado incluso desde el dolor:

Quiero escrutarme con una lente de aumento dentro y fuera del cuerpo. Y dar un nuevo sentido al arte de la performance. ¡Soportar! (Fabre, 2013c).

Ahora bien, hablar de escritura y puesta en superficie ha implicado aquí conceptualizar el paisaje dramático en relación con el dolor y modos diferentes de traducirlo. Uno y otro dramaturgo construyen un *estar ahí* muy diferentes y esa construcción comporta experiencias, sea la inconmensurable ante la muerte y el dolor, traducidas mediante la iconoclasia, la violencia contra la palabra o la belleza, lo lúdico y festivo. Formas y dramaturgias de no representacionales, performáticas, que truecan lo vital y muerto, desmarcan y descentran tradiciones, mediante una lógica poética, reúnen en Castellucci los opuestos y en Fabre, a figuras que monologan, sin diferencias entre vivos y muertos. Esa extensión hecha de imágenes, voces, gestos, ideo-ritmos y corporalidades, fragmentarias o imposibles hacen tanto a una caracterización de “el teatro de los muertos” (Dubatti, 2014) como al conocimiento de las poéticas de lo cadavérico de fines del siglo XX (Musitano, 2011). Y por ello ha sido importante interrogarnos acerca de la pérdida, del dolor, del por qué y de cómo se traducen los difíciles vínculos entre arte, vida y muerte (Musitano, 2016). Este es el punto que el paisaje abrió a la reflexión, al conocimiento de producciones de Castellucci y Fabre, con una perspectiva estético-política a la vez que existencial, ética y plástica (Musitano, 2015). Ambos, como artistas plásticos emplean sus saberes en las puestas y su teatro deviene en poético, elaborado en superficie, pleno de significantes de formas, colores, movimientos, y figuras. Fabre (2011), a la vez que insiste en la performance, ve “... el cuerpo como una batalla biológica” anclado en la tradición funesta medieval, relaciona de manera explícita carnaval, fiesta y política. Mientras que Castellucci (2013a: 69-70) se considera en el teatro como un peregrino de la materia:

La materia es la última realidad. Es la realidad final que tiene como extremos el aliento y la carne del cadáver. (...) Es pues un teatro de los elementos. Es un teatro elemental. Los elementos se entienden como puro comunicable... esto es lo que interesa: comunicar lo menos posible. Y el menor grado de comunicación posible consiste en la superficie de la materia. En este sentido, y por paradoja, es un teatro superficial, hecho de superficie, porque es un teatro que busca la emoción.

Mirar/oír/hacer son secuencias que conforman un paisaje con figuras, en el que suenan las voces no armónicas de los actores, se experimenta lo pasional, se rompe y expande el espacio (mediante los cuerpos que lo surcan, atravesados en su estar), se percibe lo que se hace contra el pensamiento, y lo que busca el teatro cuando se experimentan las pasiones, la poesía:

La *physis* –esa energía vital, corporal, que como expresa Artaud produce el arte y rompe el sentido lógico hacia otras formas de conocer– desliga la palabra de sus usos habituales, aporta un *plus* enraizado en la carne, entrañado el sonido orgánico, desarticulado, trae las resonancias de una música y ritmos, desordenados o aleatorios, en los que no predomina el sentido regulador de la secuencia ver/conocer (Musitano, 2014: 99).

## BIBLIOGRAFÍA

- Balestrino, Graciela. 2008. *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. España. Editorial Hiru.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona. Paidós.
- Benjamín, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus.
- Cacciari, Massimo. 1993. “Tocar a dios”, en *Lo santo y lo sagrado*. Madrid. Trotta. Pp. 138-150.
- Castellucci, Romeo. 2013a. en Castellucci, Claudia y Romeo Castellucci, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis de teatro*. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio, traduce Carla Matteini. Madrid. Editorial Continta Me Tienes.
- 2013b. Entrevistado por Mora, José Manuel, 21/06/13. Madrid. El Cultural.
- 2013c. Entrevistado por Pacheco, Carlos. "Romeo Castellucci: No me interesa dar respuestas", en *lanación.com*. Espectáculos, 16/10/2013, online, en <http://www.lanacion.com.ar/1629318-no-me-interesa-dar-respuestas>
- 2010. “Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci”, Periódico La Jornada, 11/03/10, p. 3, en <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/11/cultura/a03n1cul>
- 2008-2009. DVD. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Arte Editions. Avignon. Francia. Societas Raffaello Sanzio, <http://www.raffaellosanzio.org/>.
- 2008. Entrevista de Baecque, Antoine de, “Entretien avec Romeo Castellucci”, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/> (Véase imágenes, además, en <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/>).
- 2007. Presentación de *Hey Girl!* Aviñón. Entretien par Jean-François Perrier, Festival. Archivo, <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2007/hey-girl><http://www.theatre-video.net/video/Le-Sacre-du-Printemps-de-R-Castellucci-images-de-repetitions-reportage-en-allemand?autostart>.
- Cervera, Marta. 2014. Barcelona, *El Periódico*, 23/11/2014, en línea: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/danza-contra-padre-3711762>).

- Danan, Joseph. 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México. Paso de gato. Traducción Víctor Viviescas.
- Dubatti, Jorge. 2008. “Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado”, PDF, en línea: [www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf](http://www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf)
- 2011. “Teatro comparado, teatro del mundo y teatro argentino”, en Roger Mirza (editor) *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo. Universidad de la República. Pp. 17-27.
- 2014. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- 2016.
- Fabre, Jan. 2004. “No creo en las modas, sino en Artaud, la palabra y el movimiento” <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jan-Fabre/10450>. Consulta 26/08/15.
- 2007. 27/08/2007, Estreno de *Réquiem para una metamorfosis* de Fabre en el Festival de Salzburgo, (véase imágenes de la obra en <http://www.20minutos.es/fotos/artes/los-esqueletos-toman-el-esenario-en-salzburgo-2902>. From *Requiem for a metamorphosis* by Jan Fabre. SalzburgerFestspiele, Felsenreitschule. August, 2007, en <https://www.youtube.com/watch?v=DXMWCayPLGY>).
- 2009a. *Réquiem para una metamorfosis*. Santiago de Chile. Rial Editores.
- 2009b. “Yo soy un error”, en *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile. Rial Editores. Pp. 17-29. Traducción Marietta Santi.
- 2011. “Soy un servidor de la belleza”. Nota de Liz Perales del 04/06/2011. <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Jan-Fabre/1715>. Consulta 26/08/15.
- 2013a. Nota diario *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 3/10/13)
- 2013b. “Una jornada laboral con Jan Fabre”. Nota de Liz Perales, 01/02/2013, en *El cultural.es*, [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=32251](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=32251).
- 2013c. [En línea] “Le ossessioni di un artista visionario: Jan Fabre frascena e arte”, Novelli, Laura y Carla Russo, 7/11/2013. Traducción nuestra. En *PACMagazine di arte & cultura*, en <http://paneacquaculture.net/2013/11/07/un-corpo-disciplinato-verso-la-performance-jan-fabre-si-racconta/>
- Fobbio, Laura. 2014. “El ‘entre’ como figura dramaturgica: una aproximación poética”, IV Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires: AINCRIT. Ponencia inédita.
- García Canclini, Néstor. 2011. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires. Katz.

- Giordano, Alberto. 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.
- Hertmans, Stefan. 2009. *El silencio de la tragedia. Ensayos*. Trad. Julio Grande. Valencia, Pre-Textos.
- 2014. Curso de Doctorado FFyH. UNC. “El paisaje textual II”. Córdoba. UNC.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Translated and with an Introduction by Karen Jurs-Munby. Nueva York. Routledge.
- Mouffe, Chantal. 2007. “La política y lo político”, *En torno a lo político*. FCE, Buenos Aires. Pp.15-40.
- Musitano, Adriana. 2011. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fin del siglo XX*. Córdoba. Editorial Comunicarte.
- 2009. “Hermenéutica y apropiación, una cuestión problemática”, Ponencia para Concurso Cátedra de Hermenéutica. Córdoba. FFyH. UNC.
- 2012. “Escritura dramática y escritura poética de fin del siglo XX, coincidencias y especificidades: *La casa de los muertos* de Philippe Minyana (2002)”. Pp. 172-182, en <http://www.telondefondo.org/julio>, Año VIII. N° 15. Buenos Aires.
- 2014. “Duelo y extravío, mirada, música y voz”, en Simón et al. *Variaciones Orfeo*. Villa María, EDUVIM. Pp. 95-111.
- 2015. “Informe del año sabático, investigación: Plástica, poesía, teatro y política en el arte del siglo XXI. Las representaciones de la muerte y lo cadavérico”, Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, Aprobado por HCD y HCS, UNC.
- 2016. “El tratamiento de la muerte en dramaturgos argentinos, 1980-2000”, en *Dramateatro Revista Digital*, Polonia, Año 18. Nueva Etapa. N°1-2, junio-diciembre, pp. 255-267.
- y Laura Fobbio. 2014. “El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página” Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales, Teoría y Crítica de las literaturas comparadas. Buenos Aires. UBA.
- y Laura Fobbio, 2012. “La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta” en Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Bs. As., AINCRIT. En línea: <http://www.aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigacion-y-critica-teatral---2012.pdf>.
- y Van Muylem, Micaela. 2014. “Danzas de la muerte, fiesta de la belleza y performance. Jan Fabre”. Ponencia, 2° Jornadas de Estudio de performance. FFyH, FArtes. Córdoba. UNC.
- Ponte de Pino, Oliveiro. 2013. *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*. E-Book. Italia. Doppiozero. Ateatro.
- Ubersfeld, Anne, 2003. “El habla solitaria”, en Acta Poética no 24, UNAM, México, en

<http://www.iifl.unam.mx/htmldocs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>

Van den Dries, Luk. 2013. *Corpus Jan Fabre. Observaciones de un proceso creativo*. IX FIBA, Buenos Aires.

Van Muylem, Micaela. 2013a. *El silencio como línea de fuga. Mujeres soñaron caballos, de Daniel Veronese*. Villa María, EDUVIM.

—. 2013b. “La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos” *Revista Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 2. 2013, Colombia. Pp. 330-348.

— 2015....

### Fichas técnicas

Castellucci, Romeo. 2008. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Aviñón, 2009 DVD.

— 2008. Programa del Festival, 2008, PDF, en <https://www.google.com.ar/webhp?tab=Tw&authuser=0&ei=Kw46Vf7xEIGBsQXM04HQCA&ved=0CAUQqS4oAg#authuser=0&q=Baecque%2C+Antoine+de.++%E2%80%9CEntretien+avec+Romeo+Castellucci>.

-Programa Avignon, 2008:14. 5 al 12/08. COUR D'HONNEUR, DU PALAIS DES PAPES, 1h30, 2008, mise en scène, scénographie, lumières et costumes, Romeo Castellucci, musique originale et execution en direct Scott Gibbons. Chorégraphie Cindy Van Acker, Romeo Castellucci. Collaboration à la scénographie Giacomo Strada. Sculptures en scène Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso. Automates Giuseppe Contini. Réalisation des costumes Gabriella Battistini. Avec Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Antoine Le Ménestrel, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Jeff Stein, Silvano Voltolina. (distribution en cours), production Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini”

Jan Fabre. 2007. *Réquiem For a Metamorphosis*. Salzburgo. Texto, Dirección, Escenografía, Coreografía, Jan Fabre. Música, Serge Verstockt. Asistente de Dirección, Miet Martens. Dramaturgia, Miet Martens y Luk Van den Dries. Vestuario, Pol Engels, Katrien Strijbol, Andrea Kranzlin. Bocetos, Jan Fabre, Harry Cole. Performers, Linda Adami, Lie Antonissen, Manon Avermaete, Christian Bakalov, Katarina Vistrivic-Darvas y 20 más. Lenguas, inglés, griego y alemán. Producción de *Troubleyn*, Bélgica, Salzburgo, Austria, y Lituania.