

BUENOS AIRES

DEL 4 AL
7 DE MAYO
2016

VIII JORNADAS
NACIONALES
Y III JORNADAS
LATINOAMERICANAS
DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL



Realizado
con el Apoyo de:



Ministerio de Cultura – GCBA

Actas de las VIII Jornadas Nacionales
y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación
y Crítica Teatral / Jorge Dubatti... [et al.]

Compiladora: Adriana Musitano.

Director: Cristina Quiroga. La edición, volumen combinado.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2017.

Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-46419-1-5

Crítica Teatral. 2. Investigación. I. Dubatti, Jorge II.
Musitano, Adriana (comp.) III. Quiroga, Cristina, dir. CDD 792.015

Diseño: Ivana Myszkoroski (ivanamyszkoroski@gmail.com)
Corrección: Leticia Paz Sena (leti.paz.sena@gmail.com)



Realizado
con el Apoyo de:



Ministerio de Cultura – GCBA

Índice

Conferencia Plenaria

Jorge Dubatti (IAE-UBA)

Las experiencias conviviales, le serate del futurismo como teatro liminal 9

Mesas de discusión

Perspectivas sobre la escena independiente

Bettina Inés Girotti (IAE-UBA)

**Conformación de un circuito de títeres en los Teatros Independientes:
la experiencia del Teatro del Pueblo** 36

María Fukelman (CONICET /IAE-UBA/AINCRIT)

**Juan B. Justo y La Máscara: dos grupos fundamentales
del movimiento de teatros independientes** 43

Natacha Koss (UBA-IAE/AINCRIT)

Juan Carlos Gené y la otra concepción del teatro independiente 51

María Inés Grimoldi (UBA/AINCRIT)

**Curlew River, de Benjamin Britten. Estreno latinoamericano.
Un acontecimiento político de Lírca Lado B** 57

Formación del actor · Poéticas actorales

Lydia Di Lello (IAE-UBA/AICA-CCCFG)

Cuerpos escaneados en Last Call de Gabriel Chamé Buendía 63

María Belén Landini (IAE-UBA/AICA-CCCFG)

Magia, narraciones y actuación en René Lavand, dramaturgo 72

Bárbara Massó (UNA)

**Articulaciones del pensamiento sartreano con la práctica
pedagógica del actor** 81

Laura Mogliani (UBA/UNTREF/INET)

Frank Brown, un clown inglés en Buenos Aires 94

Danza

Victoria Castelvetti (UNA)
Estudios de procedimientos de composición en danza en la obra del coreógrafo Fabián Gandini 109

Micaela Moreno Magliano (GEDCA)
Danza y trabajo en la obra *Cmmn Sns Prjct* de Laura Kaluz y Martín Schick 115

Dulcinea Segura (IAE-UBA/CCCCFG)
Cartografías en la danza en la ciudad 123

Danza, teatro, *performance* · Lo real y la escena

Henry Mainardi (CIN-UNC)
Performatividad, presencia y potencia en la actuación. Indagaciones sobre procedimientos posdramáticos 130

Mara Vanrell (DAV-UNA)
Memoria e identidad en *Mi vida después de Lola Arias* 137

Cecilia Molina (GEDCA)
Tiempo y materialidad en *Taller diario para la fabricación de Cecilia Priotto* 147

Comunidades

María Cristina Castro (FFHA-UNSJ)
Mega experiencia teatral comunitaria en San Juan, 1816: el Grito Sagrado en la Fiesta Nacional del Sol 2016 155

Carlos Fos (CTBA-UNESCO)
Creaciones colectivas o el poder del debate horizontal en el teatro obrero 161

Soledad González (CIFYH-FFYH/FA-UNC)
Polifonías in memorias 170

Pamela Brownell (UBA/CONICET/AINCRIT); Romina Sánchez Salinas (IDEHESI-IMESC-UNCUYO/CONICET)
Gestión cultural pública y teatro: apuntes para un mapa de la situación actual en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires 178

Centros de documentación · Historia oral · Memoria

Paula Ansaldo (IAE-UBA/CONICET)
Teatro ídish en Buenos Aires: una aproximación desde la memoria de sus espectadores 195

Adriana Maris Carrión (IAE-UBA)
Poner en escena la historia. Lecturas, relectura y memoria 201

Carlos Fos (CTBA-UNESCO)
Los centros de documentación como espacio de interpelación de los documentos 209

Dramaturgias

Ricardo Dubatti (UBA/AICA-CCFG)
Hacia una poética de las sangres: Lima Japón bonsái, de Mariano Tenconi Blanco 216

Adriana Musitano (CIFYH-UNC/IAE-UBA)
Objetos luminosos, sensorialidad y experiencia pensante en *Il Purgatorio* de Romeo Castellucci (2008) 223

Teoría · Crítica · Estética

Verónica Daniela Aguada Berteá (CePIA-FA-SECyT-UNC)
Hacia una dirección de actores emancipadora en el ensayo teatral 239

Cristian Palacios (UBA/CONICET)
Aproximaciones al estudio del teatro como hecho discursivo 247

Cristina Quiroga (IAE-UBA/AINCRIT/ATEACOMP)
Marginalias en tres publicaciones del historiador y crítico teatral argentino Alfredo de La Guardia 254

Poéticas comparadas

Marina García Barros y José Matías Palacio (IUPA-UNRN)

**Poéticas Teatrales Contemporáneas. Aproximaciones
a una cartografía de Hacedorxs de Teatro NorPatagónico** 262

Daniela Ponte (FHyA-UNR)

**Acerca de la puesta en escena de *Eva Perón* de Copi protagonizada
y dirigida por Omar Serra. Peronismo, camp y teatro
de posdictadura en Rosario** 268

VII Concurso Ensayo Teatral· AINCRIT

Jurado: Natacha Koss, José Luis Valenzuela y Adriana Musitano

Primer Premio

Armando Collazos Vidal

***Cómo se salvó Wang-Fô: Una experiencia dramática
desde lo corporal y lo físico*** 278

Primera Mención

Loreto Francisca Cruzat Díaz

Narraturgia en la escena. Palabras en las nuevas formas escénicas 288

Segunda Mención

María Belén Landini

René Lavand, dramaturgo 298

Tercera Mención

Víctor Hernando

Dramaturgias del Mimo 312

Objetos luminosos, sensorialidad y experiencia pensante en *Il Purgatorio* de Romeo Castellucci (2008)

Adriana Musitano (CIFYH-UNC/Instituto Artes del Espectáculo-UBA)
adrianamusitano@gmail.com

En este trabajo a partir de distintas temporalidades se establecen nexos entre lo medieval flamenco, la vanguardia futurista y la postvanguardia teatral; y para dichas relaciones se hace foco en figuras esféricas y objetos transparentes, representados en la tradición pictórica desarrollada en Flandes en los siglos XVI y XVII –con antecedentes en oriente (Baltrusaitis, 1994: 197-213)– y en el siglo XX con rupturas de perspectiva y movimiento en el futurismo, hasta llegar por último en el XXI a las esculturas e imágenes en movimientos usadas en la puesta en escena, en *Aviñón*, de *Il Purgatorio* (Castellucci, 2008). Esta convergencia entre representaciones permite consecuentes vínculos interartísticos, que revelan la liminalidad del teatro a través de su inmersión en la pintura, escultura, poesía y pensamiento. La conexión primera con lo flamenco supone la posibilidad de representar lo espiritual a través de lo matérico, en la coexistencia de caos y cosmos. Lo áureo e iluminado de una esfera transparente guía la mirada mediante significantes corporales o concretos, hacia lo trascendente, y también señala su contrario o reverso, así destaca lo terreno, lo mortal, y la culpa. Vemos en un fragmento de *El Jardín de las delicias*, de “El Infierno” de El Bosco (Imagen 1), que la reunión iconográfica entre lo que es transparente y eterno –eso que pareciera que trasciende lo humano–, aunque lo que es propio para las figuras de santos aquí se halla en tensión con lo que se rechaza, porque esas transparencias viscosas, turbias, se ligan a lo terreno-mortal, remiten a la imagen de lo quebradizo como el cristal, o huidizo como el agua, significantes que en el conjunto parecieran aludir a aspectos del dolor, o vergüenza.



Imagen 1 · *El Jardín de las delicias*. Fragmento, *El Bosco*, (h,1500). Madrid, El Prado.

En el siguiente fragmento de la Imagen 2 vemos otras esferas completas, con transparencias y asimismo colores netos, en ellas resulta interesante destacar cómo coexisten caos y cosmos, mediante diversos aspectos narrativos que enriquecen la percepción, agregando múltiples elementos para la comprensión de la complejidad de las escenas, en las que personajes, animales y formas conviven.



Imagen 2 · Fragmento del panel central, *El Jardín de las delicias* (El Bosco)

Los objetos transparentes nos guían a contemplar esta compleja obra pictórica, que en sus cuatro partes vincula el mundo de lo inmutable, del saber y poder de lo sagrado, a los desórdenes del mundo, a lo monstruoso e infernal, por ello tal vez sea necesario ir hacia lo que se ve primero y luego atravesar el umbral, como hace el Bosco en *El jardín de las delicias* cuando cierra/abre su tríptico con el globo translúcido que permite mirar pero que luego cierra la visión a “la creación del mundo”, por medio de la representación esférica, que opone lo luminoso al fondo oscuro, con transparencias en la que sólo se figuran plantas y minerales.



Imagen 3 · “Globo terráqueo a tres días de la creación”,
(El Bosco). H. 1500. Madrid, El Prado.

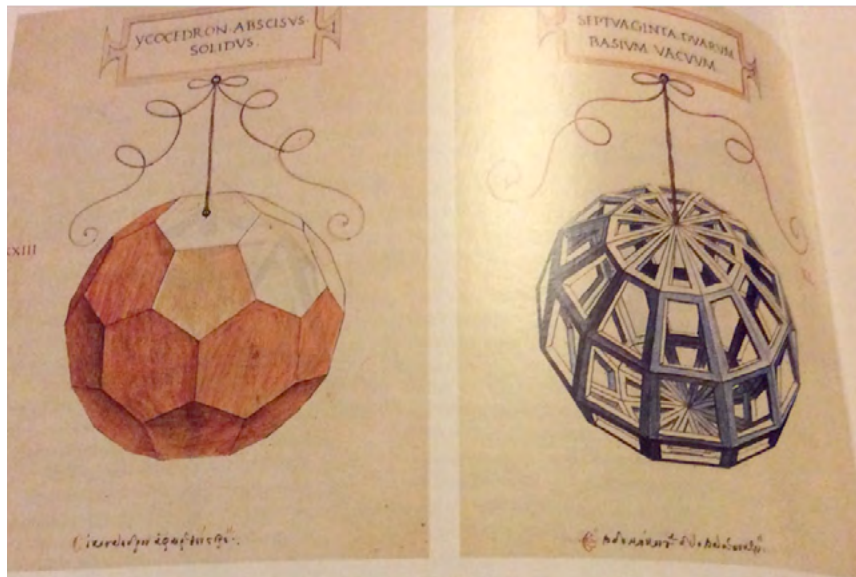
Baltrusaitis (1994: 209), estudia lo fantástico en el medioevo y toma otra forma esférica, que nos interesa por el atravesamiento paradójico que su significación involucra. La representación del *Misántropo* de los *Proverbios flamencos* de Brueghel (1568), muestra que el objeto transparente expone el crimen del personaje y a la vez traduce la necesidad de castigo con la bola de vidrio que de alguna manera encierra al ladrón, aunque el autor reconozca asimismo las imposibilidades que dicho castigo puede lograr, el comentario dice: “Voy de luto ante el espectáculo del mundo/ En el que tanto proliferan los fraudes”.



Imagen 4 · Brueghel, *Proverbios Flamencos*

Armonía y esfericidad

Umberto Eco (2009: 50) en *Historia de la belleza* desde los filósofos analiza aspectos del renacimiento y coloca las imágenes esféricas dibujadas por Leonardo en 1509, en la serie de *La Divina Proporción* (véase además, Eco, 2009: 61 y 63; 96, 97), y de esa manera explica a las esferas como símbolos de la armonía y orden cósmico:



Imágenes 5 y 6 · Leonardo, bocetos de *La Divina Proporción* (Eco, 2009)

Entonces, estos objetos esféricos –que no siempre son transparentes– pueden operar tanto como un recurso plástico-escénico que hace efectiva la crítica a un estado de cosas rechazadas o deseadas, o bien mostrar la armonía; y es desde esta doble valencia que resultan más que interesantes. Porque, por una parte, puede sacralizarse mediante ellos a los personajes representados que los portan, o a veces se los integra a sus figuras cuando se agregan un aro o círculo áureo, tal como conocemos culturales cristianas de innumerables imágenes de Jesús, la Virgen María o de santos. Como ejemplo del primer caso, nos remitimos a las Imágenes 1, 2 y 4; mientras que al segundo modo de significación véase las Imágenes 3, 5, 6, 7, y 8. Estas dos últimas muestran lo esférico y transparente en relación a una representación del poder, y un atributo de autoridad. La Imagen 7, corresponde a la obra “*Salvatori Mundi*” (en Baltrusaitis, 1994: 198), mientras que la Imagen 8, corresponde a la obra de un anónimo maestro flamenco del siglo XVII, que se conserva en un convento de la ciudad de Montecasino, Italia.

Estos objetos esféricos –que son parte de una amplia tradición figurativa cultural– nos llevan a dirigir la atención a dos de sus variantes que guían la percepción de sus significantes: una, el cristal y la consecuente transparencia, que cubre o descubre la vergüenza, que puede estar translúcido o enturbiado, como en Brueghel, ya que tal vez proteja muy frágilmente del crimen. Otra

valencia es que la tonalidad azul constituye un significante que espiritualiza, y aunque conviva con lo monstruoso, como sucede en la obra de El Bosco, señala también las posibilidades de transformación de las parejas en estado amoroso. Además, portar esas esferas azules y transparentes puede señalar autoridad y poder, como en las obras de los numerosos pintores flamencos referidas al Salvador, y posteriormente representadas en esferas en las manos de reyes y príncipes.



Imagen 7 · Salvatori Mundi, Jos van Cleve



Imagen 8 · Anónimo flamenco. Convento de Montecasino, Italia.

Escenografía futurista y objetos luminosos

Hecha esta introducción, avanzamos en el tiempo y llegamos a principios del siglo XX, porque en la primera vanguardia histórica nos atrae lo luminoso en correlación a procedimientos escenográficos, técnicos lumínicos y objetos escultóricos del futurismo, creados por el escenógrafo y pintor Enrico Prampolini (Módena, 1894 - Roma, 1956). Este artista en 1915 da a conocer el manifiesto “Scenografia e coreografia futurista”, con el cual ataca la práctica espacial de ese momento en la escena teatral italiana, y reflexiona teóricamente sobre la disciplina, alcanzando valiosos aportes prácticos, referidos a atmósferas y comunicaciones no verbales. Es desde esa primera instancia que su participación en el nuevo teatro futurista se muestra indiscutible, aunque no sea demasiado conocido. Prampolini –reconocido y asimismo rechazado en Europa, en tanto fue un activo militante del fascismo de Mussolini– tuvo incursiones en las distintas artes e importantes nexos con varios movimientos de vanguardia, así en 1916 con Tzará participa de la Muestra Internacional del Dadaísmo, en Zúrich, o en distintas exposiciones con otros vanguardistas, aportando con sus proyectos arquitectónicos al desarrollo de una nueva escenografía, como varios de sus monumentos lo demuestran. Más allá de su inscripción política, es importante destacar cómo el joven y activo Prampolini expuso sus ideas ya desde aquel manifiesto de 1915 –publicado casi al mismo tiempo que se produjo el Manifiesto del *Teatro Sintético* de Marinetti, Settimelli y Corra (1978: 167-177). De este famoso manifiesto redactado por los tres más importantes futuristas destacamos la búsqueda de una nueva teatralidad y el uso de un procedimiento técnico que Prampolini luego ampliará y logrará plasmar en distintas obras, durante los veinte años siguientes.

En el *Manifiesto del Teatro Sintético* de sus colegas futuristas leemos: “Nosotros OBTENEMOS UN DINAMISMO ABSOLUTO MEDIANTE LA COMPENETRACIÓN DE AMBIENTES Y TIEMPOS DISTINTOS” (Marinetti et al., 1978: 173), mientras que en el *Manifiesto Scénico*, a su vez, Prampolini destacaba que el objetivo de la realización escenográfica era crear una atmósfera que comunique sensaciones al público, y vaya más allá de las palabras.

Del *Manifiesto Scénico* (Prampolini, 1915, citado en Antonucci, 1974: 53-54) destacamos dos puntos:

1. la arquitectura escénica establecerá un vínculo para la intuición del público, más que para una colaboración imaginativa y elaborada;
2. los colores y la escena deberán lograr en los espectadores aquellos valores emotivos que ni la palabra del poeta ni el gesto del actor pueden exaltar.

La investigadora italiana Eva Ori (2014: 28) en su estudio sobre Prampolini consigna que el magnetismo teatral surgía al componer una escena abstracta; creaba con líneas, colores, e iluminación un espacio polimatérico de atracción que interpelaba a los espectadores. Prampolini entendía que su propuesta reunía formas del pasado dentro de lo nuevo, y que mediante el movimiento lo abstracto contenía las emociones y atraía los espectadores, para sumergirlos

en una nueva experiencia sensorial. Hechas estas anotaciones con respecto a algunas de las creaciones futuristas, ahora el movimiento y la búsqueda de los objetos esféricos nos llevan a Castellucci y a la Societas Raffaello Sanzio, especialmente a la escenografía y puesta en escena en *Il Purgatorio*, en Aviñón, 2008, porque allí encontramos que se transmutan los climas sea con una luminosidad negra, mediante el uso del azul y del negro, y asimismo con las transparencias de formas esféricas, con uso de escasos colores y objetos, los que en su teatralidad física y matérica dejan percibir tanto la trascendencia como el crimen y el dolor. La palabra del dramaturgo de Cesena nos sitúa:

El escenario posee este poder de vuelco. (...) Solo desde la otra parte del espejo (en la escena) puedo reclamar mi biografía y superarla en la fragancia de una existencia de escenario que se resuelve en descarga estética. Mi cuerpo de existencia, desde el escenario, físicamente atraviesa los otros cuerpos en el flujo de la sensación. El teatro mezcla y entrecruza los cuerpos (Castellucci, 2013: 114).

El teatro es entonces un vuelco, es “sustancial violencia”, y hace concreta la visibilidad de las emociones, porque las objetiva tangencialmente y no las muestra de manera psicológica sino matérica. Esta palabra nos suena en eco de las propuestas futuristas, y más si la escena da un vuelco, choca, hace sensible las pasiones. Nos remite a lo que en Prampolini era polimatérico, nos explicamos: Castellucci y la Societas trabajan el teatro como “machina visiva”, y esa máquina para su mejor funcionamiento usará las imágenes en distintas dimensiones, entre ellas la plástica, la del movimiento, en relación con coreografías, *performances*, luces y sombras. En estudios anteriores consideramos que:

... [en] la producción de sus espectáculos [advertíamos el empleo de] una dimensión antropológica, en relación con el hacer propio de los *bricoleurs*. [Por ende el]... uso de las imágenes vinculadas a la vida campesina, a las tradiciones, mitos, imágenes impersonales, ciertos sonidos y música. Otra dimensión, la espiritual, resguarda... una memoria de la cultura campesina, manifiesta en la relación con las secuencias estructuradas y motivos antinaturalistas. En este espacio (...) ingresa lo onírico, y se produce el encuentro con los sueños. (...) resonancias en el mirar, oír de cada espectador, no importa si siente gusto o disgusto (Musitano, 2015).

Castellucci compone desde nuestra perspectiva un paisaje dramático que reúne lo actoral, visual, plástico y sonoro, y mediante objetos lumínicos y grandes esferas (Musitano, 2015) muestra lo irrepresentable, el dolor y lo insustancial que pareciera ser lo propio de la purgación ya que en esta instancia vamos a referirnos a la obra teatral *Il Purgatorio* (Aviñón, 2008) en la cual quizás el juicio divino ya no sea más horroroso que el pesar humano. Ese paisaje reformula la propuesta escenográfica y el teatro atmósfera propuesto por Prampolini. La Societas Raffaello Sanzio convoca en los espectadores una

multiplicidad de sensaciones, transformando lo sensible, haciéndolo material/ abstracto, porque se produce una especie de experiencia pensante, en consonancia con su poética de “máquina visiva” (2009) a la que se podría denominar de atravesamiento paradójal. Dice el director:

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, en Pacheco, *La Nación*, Buenos Aires, 16/10. El destacado es nuestro).

Il Purgatorio se realiza en un tiempo aproximado de una hora y quince minutos, en un espacio con vista frontal –el espectador ve una escenografía que presenta el como sí de una casa de la alta burguesía– en la que transcurre el movimiento tenso de la familia y sucede lo cotidiano (sean la preparación de la cena, el juego del niño, la TV titilante, o los sonidos de los dibujos animados). En la obra teatral destaca especialmente el modo en que Castellucci y su grupo han elegido lo narrativo y la opción de la clase social de los personajes; a quienes se los denomina, con distanciamiento, Primera, Segunda y Tercera Estrella. Este nombrar se relaciona con la obra de Dante –cuando con las estrellas se cierra cada una de las tres partes de la obra del poeta– y, además, las letras se resignifican en las puestas de la trilogía de Aviñón con los juegos de letras y palabras, con los que se finaliza las dos primeras partes de la trilogía que compone *La Divina Comedia*. En el video de *Il Purgatorio* (que se halla dividido en capítulos) se presenta el espacio, la familia, sus acciones, lo onírico, el crimen, para finalizar en las secuencias de los bailes de padre e hijo, ya mayores, hasta llegar a la oscuridad que cierra la mirada avanzando el negro del ojo que se ha comenzado a percibir con un objeto escultórico de vidrio, hasta la bajada del telón.

En esta puesta se muestra lo cotidiano, y tanto lo brutal del crimen como lo fascinante de la belleza; magnetiza el uso de la técnica, del autómata, los procedimientos plásticos empleados, las luces y las máquinas escultóricas, ya hacía el final. Sabemos que con Prampolini se produjo la inserción en la escena de marionetas y autómatas además de los objetos escultóricos, tal como el investigador del futurismo Antonucci (1974) consigna. Mientras que en Castellucci el autómata deviene de juguete a muñeco monstruoso, y este es otro vínculo que nos lleva al futurismo y a una relación con el grupo de Cesena. Luces azules y muñeco conectan con el plano de lo onírico y arquitectónico para la representación del miedo infantil. Está el niño, la Segunda Estrella, mirando dibujos animados, los que iluminan su cuerpo y el de su madre con luces azules. Esa instancia matérico-emocional da paso a lo imaginario, las luces son parte del juego de quien se esconde para salvarse del monstruo, o se muestran cuando el niño baja las escaleras a oscuras y el muñeco gigante iluminado con luces azules lo espera o acecha en la sala. Pareciera que se concreta aquella

escenografía de atmósfera acerca de la que teorizaba Prampolini, pues lo que asusta no sólo es lo que el espectador ve, sino que aumenta el rechazo cuando se oyen voces, ruidos y sonidos molestos, trabajados técnicamente, o mediante meros carteles que son paradójales a lo que sucede en escena. Lo infantil y familiar devienen siniestros no sólo por la acción dramática sino que luces y sonidos irritantes en este siglo XXI efectúan una correspondencia entre lo personal y las cosas, mediante la iluminación y creación de atmósferas: el temor se percibe y perturba a quienes miran y oyen la escena, las sensaciones son efectivas, aunque sea ante la filmación, fuera del convivio, y se vinculan con la propuesta futurista “polimatérica”.

Lo fantástico con la oscuridad y luces azules abre la percepción a lo que sucederá luego, el incesto, al crimen del padre enmascarado, durante el terrible juego del cowboy/padre sobre el niño violado. El abuso a la Segunda Estrella acaece en otro nivel espacial, ambos padre e hijo están ocultos a la vista del público, pero no se priva a la escucha. El público mira el espacio vacío de la sala, y atiende al cartel en el que se lee MÚSICA. La única sonoridad es la del grito del niño pidiendo que se detenga, y se presiente punzante el silencio de la madre, la Primera Estrella, quien con una queja “¡No, esta noche no...!” sale hacia la sala contigua, fuera de escena. En la obra del grupo italiano el acontecimiento patético como en las tragedias griegas no se muestra, aunque devienen insoportables los 10 minutos que dura la escucha de la violencia del pedófilo (Tercera Estrella), el sufrimiento del pequeño (Segunda Estrella), y la visibilidad estática de la sala y del cartel narrativo (MÚSICA), que señala el silencio como espacio del sometimiento de la esposa (Primera Estrella). Acaece el retorno a la visibilidad del padre cuando baja tambaleante las escaleras, sacándose la opaca máscara de látex, allí sucede el consuelo del niño y el efecto buscado quizás no sea el rechazo sino la reflexión acerca de qué se purga, quién puede perdonar o no, o quien juzga a otro, o se condena. En los siguientes minutos suceden las escenas de transfiguración de lo vivido, lo real e irreal se ven a través de objetos luminosos y esféricos.

El dramaturgo y su grupo emplean en esta parte de *Il Purgatorio* objetos de distinto tamaño y procedencia, además de imágenes en movimiento –que fascinan y mantienen quietos a personaje niño/espectadores–, así se presenta lo posible, onírico, emocional y mental, y se hace concreto el miedo del niño, al mismo tiempo que, según expresa Claudia Castellucci, estas imágenes y representaciones están en relación con el origen del Padre, después de la creación, recordamos la Figura 3, el globo de El Bosco, que cierra o abre el tríptico del artista flamenco.

Pareciera que luego del crimen en *Il Purgatorio* vemos los primeros momentos de la génesis del mundo, pero son mucho más que los tres días de El Bosco, los que pasan ante los ojos del niño y de los espectadores. Alejándose de lo intrapsíquico se materializa el dolor a través de lo lumínico y formas orgánicas mutan en colores, formas y secuencias.

Allí, un gesto corporal –apoyado en el lienzo– sobre el que el niño está en sombra, algunos minutos quieto:



Imagen 9 · *Il Purgatorio*, captura de pantalla del DVD (2008)

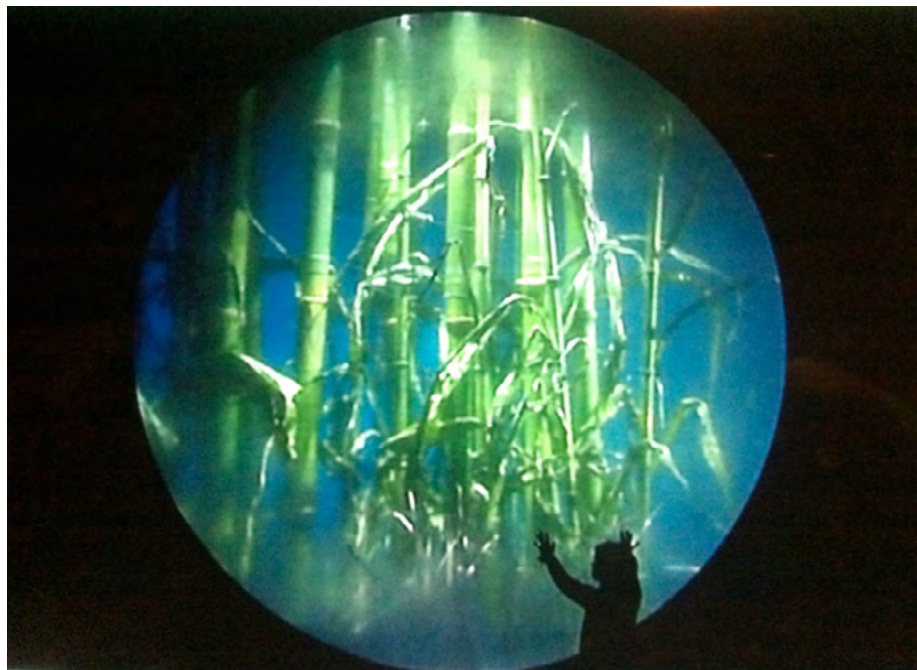


Imagen 10. *Il Purgatorio*, luces, sombras, aguas turbias y plantas.
Captura de pantalla del DVD (2008).

Las imágenes y esferas proyectadas, atrás, con un marco esférico y luminoso, imágenes de plantas y flores, turbias aguas, y nubes –bellísimas aunque perturbadoras formas– que se observan en el flujo de movimiento y quietud. Paradójicamente la acción y el relato escénico continúan posteriormente con el padre más viejo y el hijo ya crecido, en una especie de cruel parodia (por sus vestimentas anacrónicas y por la danza que vincula una coreografía espasmódica) y el consuelo aparece junto a la reiteración del crimen, ahora sobre el viejo.

Se cierra la puesta con un objeto y máquina escultórica enigmática con significantes múltiples, que se vinculan directamente a la reformulación de las iconografías aquí expuestas y a los procedimientos de la primera vanguardia histórica, del futurista Prampolini.

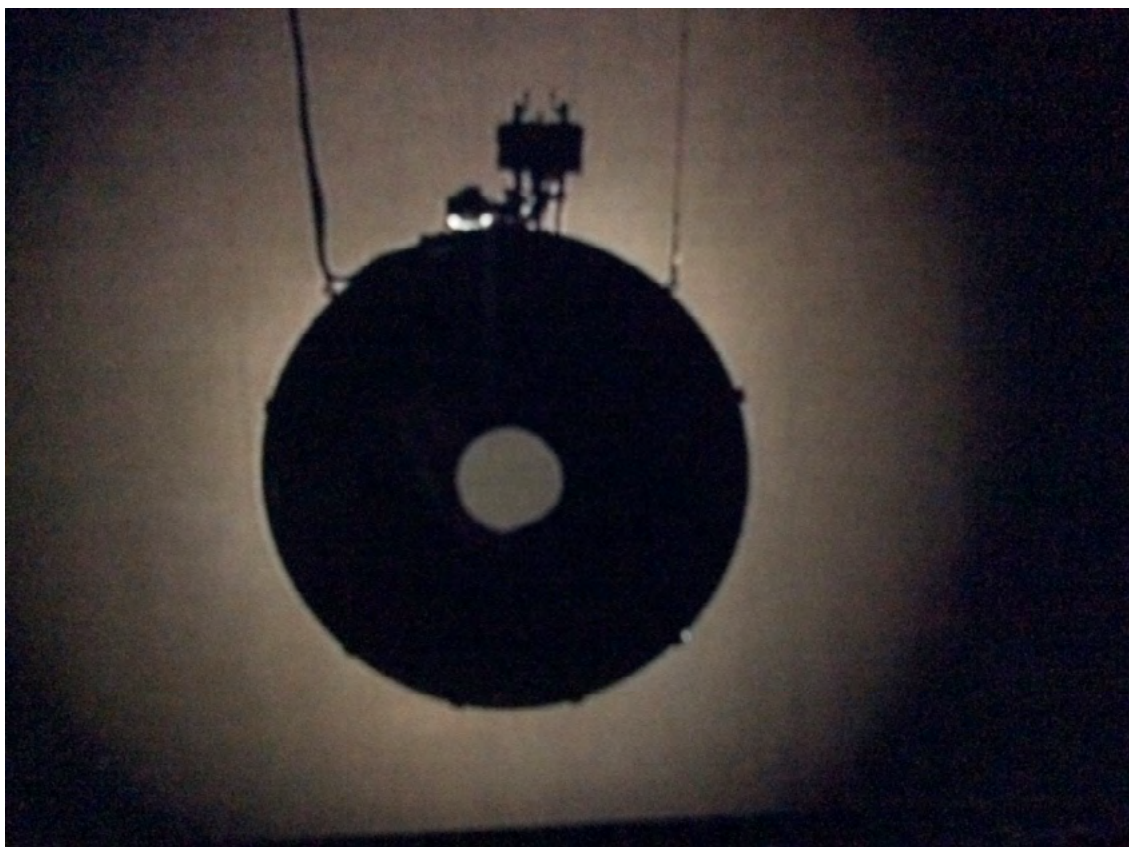


Imagen 11 · *Il Purgatorio* (Castellucci, 2008). Captura de pantalla, objeto-máquina vítrea que deviene ojo, iris...

Reconocemos tres nodos en lo que venimos refiriendo: uno, concierne a la cultura; otro, dentro de esta, al teatro; y el tercero, integra el espectador. La máquina vítrea deja ver lo irrepresentable, la consistencia del hueco, el vacío y a su vez cómo polimatéricamente se construye la red de relaciones nodales.

Para explicar esto desde otro lugar, transcribo lo que expresa el personaje del maestro, en una de las primeras obras de Castellucci *Fuoriclassi della bontà* (1983), en el diálogo entre Cimabue y el Giotto, otros pintores que se integran a la cuestión que aquí estamos tratando. Dice Cimabue: “Quiero hacerte ver una

cosa que ni yo he descubierto hasta ahora. Pon la mano dentro. Pensemos sólo en aquel hueco. Ahora” Responde el discípulo: “No veo. Está vacío, señor”. Cimabue: “Pensemos solamente en el hueco. Ahora. Pon tu mano. Mira qué cosa es. Hazlo en mi lugar. Hazlo por mí” (en Ponte di Pino, 2013: 15-16. La traducción es nuestra). ¿Qué hay en el hueco? ¿Es un animal?, tal vez sí, tal vez, no; el discípulo no sabe si vivo o muerto, eso al maestro no le interesa, la cuestión es el arte: el compás o la esfera que hace la mano, en su fisicidad, no dibujo, sí presencia material. Mientras sucede la conversación el confuso Giotto dibuja un círculo luminoso, al que el maestro dispone sobre su cabeza. Esta acción, que para el crítico Ponte di Pino (2013) es petulante e irreverente, desacraliza y por ello la tomamos como nexo y clave analítica para las esferas luminosas. Indica que cuando se trabaja con las esferas, las luces, lo propiamente matérico se hace en la Societas Raffaello Sanzio la ruptura con el arte del pasado y también con cierta teatralidad, y que veinticinco años antes la Societas ya estaba ejerciéndola, aún con la incerteza de Giotto.

El hueco como exploración plástica retoma aquel medio círculo abierto en el medioevo o esos otros esféricos azules del siglo XVII, o los de principio de siglo XX. En ellos también el dolor, o las secuencias familiares o amorosas, que se ven tras las esferas luminosas o espejos, sea en imagen quieta o en movimiento, que con poesía y belleza fascinan. La puesta de la Societas Raffaello Sanzio magnetiza con la visibilidad, el rumor, las luces... hace sensación el perdón, ese absurdo paso por el Purgatorio.

Los aspectos fragmentarios que relevamos de la propuesta de Castellucci y su grupo para la segunda parte de *La Divina Comedia* nos ha permitido ver cómo se enlazan formas plásticas antiguas, medievales, flamencas, y de acuerdo con una dramaturgia plástica postvanguardista, cómo se retoma una de las vanguardias históricas. De esta manera, consideramos que se justifican las hipótesis que Jorge Dubatti (2013) sostiene acerca de las relaciones entre vanguardia y postvanguardia. De esa manera, advertimos que la postvanguardia –según sostiene Dubatti (2015)– es violencia hacia el teatro del pasado mediante la reelaboración escénica, sea en este caso mediante los objetos esféricos, translucidos o no, o por la fría luz azul o los carteles en disidencia con la acción, o por la liminalidad, como sucede en varias intancias o en las últimas escenas con el baile espamódico, o e último caso por las veladuras del negro a las transparencias vítreas. Se redefine de esta forma no solo la teatralidad (Dubatti, 2015), sino la experiencia teatral, de actores y público, ya que en esta puesta en escena si bien hay una actuación aparentemente realista el conjunto aparece como dramáticamente conceptual, por lo que el *estar ahí* de actores y público resulta un convivio experiencial, bio-poético y político. Y para cerrar esto nos invitan a pensar las siguientes frases que se pusieron en la WEB (El País, 2016) para difundir la muestra en El Prado en homenaje a El Bosco: una, del escritor Salman Rushdie, *Es el caos y duele y da miedo*; y la otra, del filósofo Michel Onfray, mirarlo *Es una invitación a pensar lo impensable* (véase El Bosco, 2016).

Bibliografía

- Antonucci, Giovanni. 1974. *Lo spettacolo futurista in Italia*. Roma. Edizioni Studium.
- Baltrusaitis, Jurgis. 1994. *La edad media fantástica*. Madrid. Cátedra.
- Castellucci, Romeo. 2008. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Arte Editions. DVD. Avignon.
- Castellucci, Claudia y Romeo. 2013. *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis de teatro*. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio. Editorial Continta Me Tienes. Madrid.
- El Bosco. La exposición del V centenario, véase en https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-bosco-la-exposicion-del-v-centenario/f049c260-888a-4ff1-8911-b320f587324a?utm_source=elpais&utm_medium=banner&utm_campaign=ElBosco
- 2016. *Tríptico cerrado*. El tercer día de la creación del mundo, cuando se separaron las aguas de la tierra y se creó el Paraíso, en *El País*, <http://elpais.com/especiales/2016/el-bosco/la-obra.html>
- Dubatti, Jorge. 2013. “Teatro Comparado, reescrituras, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente”, en *La revista del CCC*. Septiembre/Diciembre, N° 19. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/447/>
- 2015. Conversaciones en torno al Proyecto UBACyT, 2014-2017, dirigido por el Dr. Dubatti: “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”.
- Eco, Umberto. 2009. *Historia de la belleza*. Barcelona. Lumen.
- Marinetti, Filippo. 1978. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona. Ediciones del Cotal.
- Musitano, Adriana. 2015. “Romeo Castellucci y Societas Raffaello Sanzio, entre la iconoclasia y la representación de la muerte”, Conferencia plenaria, IV Congreso Internacional de Teatro, UNA. Buenos Aires. 23/09/2015.
- Ori, Eva. 2014. *Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti e Arte Polimaterica*. Tesis doctorado. Dottorato di Ricerca in Architettura Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura. Universidad de Bologna.
- Ponte de Pino, Oliviero. 2013. *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*. E-Book. Italia. Doppiozero. Ateatro.
- Prampolini, Enrico. 1915. *Sceografia e coreografia futurista*. Messina. La Balza. Societas Raffaello Sanzio, véase <http://www.raffaellosanzio.org/>.

Imágenes

Imagen 1. Fragmento de *El Jardín de las delicias*, “El Infierno” de El Bosco, h. 1490-1500. Madrid, El Prado.

Imagen 2. Fragmento del panel central, *El Jardín de las delicias* (El Bosco), en Eco (2009: 150).

Imagen 3. “Globo terráqueo a tres días de la creación”, (El Bosco). Madrid, El Prado, véase en Bibliografía El Bosco (2016).

Imagen 4. P. Brueghel, 1568, *Proverbios Flamencos*, Nápoles, en Baltrusaitis (1994: 211).

Imágenes 5-6. Leonardo da Vinci, bocetos de *La Divina Proporción*, en Eco (2009: 50).

Imagen 7. Anónimo, pintor de la escuela flamenca. Convento de Montecasino, Italia.

Imagen 8. Fragmento de *Salvatori mundi*. Globo de cristal de Jos van Cleve. S XVI, Louvre, en Baltrusaitis (1994: 210).

Imágenes 9-11. *Il Purgatorio* (Castellucci, 2008). Capturas de pantalla tomadas del DVD de Castellucci (2009).