

Ana Bustelo Vega (Universidade de Santiago de Compostela), Belén Tortosa Pujante. *Experiencias de lo real. La trayectoria de la Societas Romeo Castellucci, Claudia Castellucci y Chiara Guidi*, Bilbao: Arteztblai. 2021. ISBN: (32) 84-12-36560-7

A lo largo del siglo pasado, numerosas compañías han incidido en la importancia de elaborar, a través de diversas experiencias teatrales, discursos innovadores que permitan romper con el estatismo y conservadurismo preponderante en el paradigma de la representación, dar cuenta de la especificidad de los cambios que en este periodo han ido operando sobre la sociedad. En esta línea, destaca Anxo Abuín que la Societas Raffaello Sanzio, constituida en 1981, es una de esas compañías que evidencia la “necesidad de crear un nuevo alfabeto teatral” (11), y así, en la obra que constituye el foco de esta reseña, *Experiencias de lo real. La trayectoria de la Societas Romeo Castellucci, Claudia Castellucci y Chiara Guidi* (2021), Belén Tortosa Pujante se encargará de confeccionar, a través de cada capítulo, “un mapa para perdernos en lo contemporáneo, una cartografía de la extrañeza” (15).

Desde la introducción, Tortosa expone de forma clara y precisa los objetivos del trabajo, estableciendo una estructura y acotando el paradigma de actuación, partiendo de la preocupación de la Societas sobre la cuestión de la pobreza de la experiencia en las sociedades modernas, de su búsqueda de la revulsión del espectador. Desarrolla en estas precisiones iniciales una aproximación al marco teórico y metodológico, a la vez que apunta a una serie de preguntas de investigación que servirán como hilo conductor y cohesionador del trabajo, y adelanta los contenidos de cada capítulo, estableciendo continuamente su relación con los objetivos principales y específicos. Por tanto, a lo largo de este libro abordará tanto la trayectoria de la compañía como su visión y tratamiento de la figura del espectador, trazando la cartografía de un pensamiento y definiendo sus claves estéticas.

El primer capítulo, “Societas”, lo inaugura el apartado “De la Societas Raffaello Sanzio a la Societas”, donde analiza los orígenes de la compañía y la define como respuesta a la limitación y al estatismo del modelo teatral imperante, además de postular una confluencia nuclear entre la conciencia y respeto por la tradición precedente y, a su vez, una actitud contestataria hacia la misma. Señala cinco fases en su trayectoria, que se definen por (1) el asentamiento de las bases del “teatro iconoclasta”, (2) el interés hacia un ciclo mitológico, (3) la atención sobre los clásicos del teatro occidental, (4) el desarrollo de un “teatro musical”, y (5) la creación de la *Tragedia Engonidia*. Tras esta última etapa, los miembros se separan y continúan produciendo de forma individual. En el segundo apartado, “En torno a la complejidad”, Tortosa alude a la búsqueda de una ruptura con la centralidad y

dominancia del texto a través de una hibridación de disciplinas y discursos diversos, que deriva de la “profunda actividad de escritura y reflexión teórico-filosófica” (29) que acompaña a toda la producción de la Societas, resultando en trabajos que abarcan desde reflexiones sobre la propia obra hasta cuestiones de carácter pedagógico. Estos primeros apartados suponen una panorámica sobre el trabajo que se explorará a continuación, y cabe destacar como uno de sus puntos más fuertes la meticulosa labor bibliográfica, que no deja nada al azar, y que será constante a lo largo de este libro.

En “Claves estéticas”, Tortosa amplía la visión de la Societas sobre la insuficiencia de las herramientas tradicionales y, en consecuencia, la necesidad de rehacer y de transformar el lenguaje escénico, tomando como base la fuerza creadora que surge de la propia figura del espectador, estableciendo las condiciones para que este alcance la experiencia, fomentando una “revelación”. Rastrea, analiza y desmenuza la producción teórica de los miembros de la compañía, sin perder de vista consideraciones de diversos teóricos o la producción de otros artistas cuando resulta relevante, para definir la esencia, esas claves estéticas que se indican desde el título.

El siguiente apartado, “Contra el teatro”, da cuenta de las características enunciadas por investigadores como Lehmann del teatro posdramático, poniendo en relación con los postulados teóricos y la producción artística de la Societas, atendiendo especialmente a su obra *Santa Sofía, Teatro Khmer* (1985) y la implementación de nuevos símbolos, véase una nueva lengua, la *Generallissima*, o su *religione Colonna*, que fomentan la instauración de una nueva “suprarrealidad” en la que ejecutar esa necesidad de romper y rehacer. Esta exposición permite al lector contemplar el panorama desde un punto de vista más alejado, esto es, comprender la situación en la que se desarrolla el discurso de la compañía, sin perder de vista sus propias singularidades, entendiendo el producto en su contexto.

En “La crisis de la representación”, Tortosa introduce, haciendo uso, principalmente, de los presupuestos de Artaud, el fin de la palabra y los límites de la representación. Si en el epígrafe anterior ilustró los mecanismos, las bases de creación de las nuevas formas de representación a las que aspira la Societas, en este profundiza en la supremacía del lenguaje, y en la “problematización” que esta dominación impone en el sujeto. Así, contrapone estas cuestiones con una serie de obras de la compañía, destacando *Guilio Cesare* (1997), donde se postula la palabra como un recurso más, y *Amleto. La vehemente*

*esteriorità della morte di un molusco* (1992), que se enfrenta al texto clásico a la vez que construye su propio lenguaje.

“El teatro iconoclasta”, sexto apartado del primer capítulo, analiza las estrategias de un proyecto que explora y presiona los límites de las formas de representación de la imagen, reflexionando sobre el papel del cuerpo, la figura del actor y las nuevas posibilidades de lectura, sirviéndose de elementos iconoclastas para “reintroducir” la imagen e instaurar un lenguaje teatral en constante proceso de “transformación o transfiguración”. Todas estas cuestiones son puestas en relación con trabajos como *Santa Sofía*, *Teatro Khmer* o episodios de la *Tragedia Engonidia*. A su segunda fase de la exploración de la imagen, “super-icona”, corresponde la obra *La discesa di Innana* (1989), que Tortosa vincula con el espíritu iconoclasta descrito anteriormente y la introducción de mitos y narrativas clásicos en el discurso de la Societas.

En “In principio era il mito”, Tortosa comienza trazando una serie de precisiones iniciales sobre el concepto de mito, atendiendo a teóricos como Eliade y Blumenberg, para permitir comprender su aplicación en la Societas como forma de crear, a través del relato mítico, un espacio productivo que genere símbolos y a su vez desestabilice su significado primario, resultando en la revelación de la experiencia al lector. La autora plantea todas estas cuestiones relacionando con obras clave como *Alla bellezza tanto antica* (1987), *Oresteia (Una commedia organica?)* (1995) y *La discesa di Innana*. El apartado siguiente, “Entre lo ritual y lo político”, supone una introducción a la búsqueda de la catarsis de actor y espectador como forma de alcanzar una experiencia transformadora, pues el ritual se logra cuando “el mito choca con la ficción de los cuerpos de los actores y la mirada del espectador”, saliendo del tiempo cotidiano para adentrarse en el “primigenio”, “sagrado”, del relato mítico. Así, la Societas continúa la exploración del mito, avanzando hacia un periodo de creación en el que se trabaje sobre el mito moderno y el concepto de lo pretrágico.

De esta forma, el siguiente apartado comienza con un clarificador recorrido epistemológico por la idea de “lo trágico”, íntimamente ligado en la Societas al concepto de narración. En la línea que Tortosa plantea de romper y rehacer, *Tragedia Endogonidia* persigue “crear un cuerpo que se moldee en torno a un nuevo concepto de lo trágico” (88), cartografiando “un mapa de líneas de fuga donde cuerpos *inhumanos* ocupan ciudades *inhumanas*” (89), adaptándose al fragmentarismo y diversidad de la sociedad actual en oposición a la clásica. Pretende un “devenir animal” que nos permita contemplar “la existencia frágil que nos interroga” (94), rompiendo con el pensamiento hegemónico moderno que sitúa humano y razón en el centro, devolviendo a “la materialidad pura del ser y también a un núcleo pretrágico y ritual” (96).

En “Hacia una búsqueda de lo real”, Tortosa explora la búsqueda de la Societas de alcanzar una representación de “lo real” a través del aparecer artístico, de la experiencia inmediata y de la “construcción de nuevas realidades que incluyan lo real oculto”, la vida alternativa a la cotidiana, así como de la exploración del cuerpo

como “límite de la representación” (101). En esta última línea, en el siguiente apartado, “La trasgresión del cuerpo como carga de lo incomunicable”, la autora comienza con una breve introducción sobre el papel del cuerpo en el teatro posdramático, tratándolo como objeto transicional y explicando la fuerte visión del cuerpo deformado como forma de belleza violenta en la Societas Raffaello Sanzio, tomando como referencia la materialización del sexo en la *Tragedia Endogonidia*.

El último apartado del primer capítulo, “De cómo tocar la imagen”, cierra brillantemente exponiendo los puntos de roce entre la disciplina teatral y la fotografía, para pasar a la idea de la imagen y su papel en el teatro de la Societas. Y como “no hay imagen sin montaje” (116), Tortosa se desplaza a continuación hacia un análisis del montaje en la Societas, que “se funda sobre una forma de mirar; [...] sobre la singularidad de la percepción” (118). A continuación, trata estos temas contraponiéndolos con la noción de *imagen acústica* y *Unheard* (2014), performance de Romeo Castellucci y Scott Gibbson, la *Tragedia Engonidia*, y *The Cryonic Chants* (2009), álbum musical de Scott Gibbons y Chiara Guidi. Así mismo, menciona la publicación *La voce in una foresta di immagini invisibili* (2018), de Chiara Guidi, en la que condensa su trabajo sobre la vocalidad, y postula la relación entre la noción de *imagen velada* que perseguía Castellucci y piezas como *Sul concetto di volto nel figlio de Dio* (2010), aproximando la idea de *rosto* en el marco del discurso de la Societas, *Il vero nero del pastore* (2011) e *Inferno* (2008).

En conclusión, este primer capítulo supone un viaje por la trayectoria de la compañía y sus claves estéticas, siempre acompañado de brillantes exposiciones y exploraciones teóricas, recorridos epistemológicos que Tortosa contrapone constantemente con casos prácticos o con los presupuestos teóricos de la Societas. La autora enlaza magistralmente una miscelánea de temas, pero manteniendo continuamente un discurso coherente y ciertamente esclarecedor, que nunca se pierde en el fragmentarismo que podría conllevar tratar cuestiones tan variadas.

El segundo capítulo, “Espacios de cocreación. El espectador en la Societas”, vuelve desde el inicio a la idea de que el teatro de la Societas pretende una toma de conciencia del espectador “sobre su propia condición de espectadores” (136), pues “el lugar de encuentro que habilita el teatro hace que nuestro anonimato se convierta en una oportunidad para reflexionar sobre ese lugar que ocupamos en el mundo” (138). A través de una íntima introducción, por tanto, se abre este capítulo. El primer apartado, “Del contexto espectacular al contexto postespectacular”, comienza con una aproximación al concepto de *espectáculo* haciendo uso de las teorías de autores como Baudrillard y Rancière, y relacionándolo, así mismo, con las características del teatro postespectacular, bajo cuyas premisas encuadra al teatro de la Raffaello Sanzio, que reconoce, fomenta y trabaja sobre la distancia entre escena y espectador. Tortosa propone como ejemplo y somete a revisión las producciones *Gilgamesh* (1990), *Il regno profondo*. *Perché sei qui?*

(2018), donde se centra en la vocalidad de esta lectura dramática, y *Ethica. Natura e origine* (2013).

El siguiente apartado, “Dramaturgias de la mirada”, parte del análisis de Brecht y Artaud, además de las teorías de Rancière, para explicar la disolución de dualismos como espectador pasivo/activo, y la búsqueda de una desjerarquización del teatro contemporáneo, en la línea de ciertos contenidos expuestos en el capítulo anterior. Este apartado también sirve de puente al siguiente, “Perspectivas invertidas”, donde analiza la importancia en la Societas de la “perspectiva invertida”, pues “el foco de atención se proyecta hacia el ejercicio de construcción narrativa por parte del espectador” y “la imagen se concibe de manera que impida cualquier acto de racionalización del acontecimiento” (156), proponiendo como ejemplos la *Tragedia Engonidia e Inferno* (2008). Este segundo capítulo se centra en el papel del espectador, indicando efectivamente los puntos clave en la relación escena-espectador en el teatro de la Societas, sus propósitos y las formas de conseguirlos.

Tortosa abre el tercer capítulo con un breve repaso epistemológico y aproximación contextual al giro social en el teatro contemporáneo, para en el primer apartado, “El giro performativo y el giro social en las artes”, continuar señalando, a través de las teorías de Fischer-Lichte, cómo en la estética de lo performativo, la materialidad del acontecimiento desencadena una serie de reacciones en el espectador, que a su vez generan otras, en un momento irrepetible. Este fenómeno, y cómo permite la apertura a una participación activa y democrática del espectador, que propicia el desarrollo de proyectos pedagógicos, será la materia que explorará la autora en los siguientes apartados.

Así, el segundo apartado, titulado “Más allá del teatro. La Scuola como obra de arte”, comienza contraponiendo las pedagogías críticas con lo que la autora denomina *pedagogías performativas*, caracterizadas principalmente por un carácter autorreflexivo y esa horizontalidad que motiva la participación activa del espectador, su diálogo democrático con la escena. A continuación, propone como ejemplos paradigmáticos de este fenómeno el *Teatro infantile* de Chiara Guidi y las *Scuola* de Claudia Castellucci, donde se inscriben *Conia. Scuola di tecnica della rappresentazione* (2016), *La Scuola teatrica della discesa* (1989-1999), o *Setta. Scuola di tecnica drammatica* (2015). Analiza estos proyectos, centrándose en los objetivos específicos de cada una, para reincidir a continuación sobre las características de las *Scuola* creadas por Castellucci, su simplicidad, naturalidad, y

objetivos generales, entre los que destaca, como en el teatro de la Societas, la creación de un espacio y tiempo que permita al espectador alcanzar un punto de toma de consciencia sobre su propio ser, un momento de fuga del tiempo cotidiano. El siguiente apartado, “Coreografías del pensamiento”, profundiza en el papel del baile y el ritmo en las *Scuolas*, revelando la importancia de la música y el folclore, además del papel de la colectividad, en estos proyectos de Castellucci.

Si en los anteriores apartados se ha atendido a las *Scuola* de Castellucci, en el último apartado de este capítulo, “Teatro e infancia”, Tortosa focaliza como caso de estudio el *Teatro infantile*, poniendo en relación la experiencia que plantea con la noción de *infanzia* y las teorías sobre ella. Explica este proyecto como un ejercicio de cuestionamiento y de revelación constantes, en el que ritmo y composición escénica vuelven a cobrar una importancia capital, y la figura del niño se erige como elemento central. Para alcanzar sus objetivos, la producciones se dividen en tres etapas: (1) la implicación del niño, (2) el trabajo con actores, y (3) el diálogo con los adultos que “dirija la atención a la complejidad de la mirada infantil” (213). Este proceso, conocido por Guidi como *método errante*, conlleva la idea de tránsito, pero también de norma y desviación. A continuación, Tortosa se centra en describir las características de diversas producciones del *Teatro infantile*, como *Le favole di Esopo* (1992) o *Buchettino* (1995).

Las “Conclusiones” con las que cierra esta obra suponen una vuelta, un repaso por todo lo anterior, sintetizando brillantemente las claves del libro. El rico catálogo de bibliografía que las sigue, por otro lado, tampoco pasa desapercibido, pues bien se puede convertir en fuente de consulta referencial para todo aquel ya no interesado únicamente en la Societas, sino en el contexto y características del teatro contemporáneo y las teorías literarias asociadas a él. Este es, en resumen, un estudio completo, cargado de significado, y en el que todas las palabras importan. Belén Tortosa Pujante se encarga de abordar muy diversas cuestiones teóricas, que resultan en todo momento pertinentes y que acompaña de explicaciones ciertamente suficientes. Su lectura revela un esmerado proceso de documentación cuya cuidada organización permite la introducción paulatina tanto en el teatro de la Societas como en el paradigma del teatro contemporáneo, un recorrido íntimo y completo, altamente recomendable para todo aquel que pretenda tanto iniciarse como profundizar en la trayectoria de la Societas Raffaello Sanzio.