

**DEL IMPEDIMENTO AL GÉNESIS EN LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO/
ACERCAMIENTO DEL TEATRO DE LOS HERMANOS CASTELLUCCI AL
POSDRAMA DE HANS THIES LEHMANN**

Yannai Kadamani Fonrodona

Jorge Leonardo Rodríguez Suarez

Universidad Distrital F.J.C

Facultad de Artes

Academia Superior de Artes de Bogotá

Bogotá

Reseña

Se trata de un estudio acerca de los principales lineamientos bajo los cuales la compañía S.R.S se presenta y se desarrollase a nivel teatral. Además se realiza una breve comparación de cómo estos lineamientos se relacionan directamente con la teoría del pos drama de HANS THIES LEHMANN.

Agradecimientos

A todos los que en estos cinco años estuvieron, a los que se quedaron, a los que quisieron quedarse y no pudieron, a los que quise se quedaran y se fueron, a los que pasaron, pasaron y se fueron.

Me caigo y me levanto

Nadie puede dudar de que las cosas recaen. Un señor se enferma, y de golpe un miércoles recae. Un lápiz en la mesa recae seguido. Las mujeres, cómo recaen. Teóricamente a nada o a nadie se le ocurría recaer pero lo mismo está sujeto, sobre todo porque recae sin conciencia, recae como si nunca antes. Un jazmín, para dar un ejemplo perfumado. A esa blancura, ¿de dónde le viene su penosa amistad con el amarillo? El mero permanecer ya es recaída: el jazmín, entonces. Y no hablamos de las palabras, esas recayentes deplorables, ni de los buñuelos fríos, que son la recaída clavada. Contra lo que pasa se impone pacientemente la rehabilitación. En lo más recaído hay siempre algo que pugna por rehabilitarse, en el hongo pisoteado, en el reloj sin cuerda, en los poemas de Pérez, en Pérez. Todo recayente tiene ya en sí un rehabilitante pero el problema, para nosotros los que pensamos nuestra

**Del impedimento al génesis en la societas raffaello sanzio/
Acercamiento del teatro de los hermanos castellucci al posdrama de hans thies lehmann**

3

vida, es confuso y casi infinito. Un caracol segrega y una nube aspira; seguramente recaerán, pero una compensación ajena a ellos los rehabilita, los hace treparse poco a poco a lo mejor de sí mismos antes de la recaída inevitable. Pero nosotros, tía, ¿cómo haremos, cómo nos daremos cuenta de que hemos recaído si por la mañana estamos tan bien, tan café con leche, y no podemos medir hasta dónde hemos recaído en el sueño o en la ducha? Y si sospechamos lo recayente de nuestro estado, ¿cómo nos rehabilitaremos? Hay quienes recaen al llegar a la cima de una montaña, al terminar su obra maestra, al afeitarse sin un solo tajito; no toda recaída va de arriba a abajo, porque arriba y abajo no quieren decir gran cosa cuando ya no se sabe dónde se está. Probablemente Ícaro creía tocar el cielo cuando se hundió en el mar epónico, y Dios te libre de una zambullida tan mal preparada.

Julio Cortázar en "XXXX"

Tabla Contenido

PREMISA JUSTIFICACIÓN.....	5
Objetivo general.....	8
Objetivos específicos.....	8
¿LOS QUIEN?.....	9
DEL IMPEDIMENTO AL GÉNESIS	13
PRENDIENDO FUEGO A LA TRADICIÓN	16
LA GUERRA ICONOCLASTA.....	25
EL CADAVER DE LA PALABRA	30
SOBRE EL ACTOR.....	32
EL CUERPO DEL ACTOR.....	33
EL ACTOR Y LA TECNICA.....	34
SOBRE EL ESPECTADOR.....	37
SOBRE EL POSTDRAMA DE Hans-Thies Lehmann	40
1. El abandono de la síntesis	44
2. Imágenes oníricas	45
3. Parataxis/ No-jerarquía 150	45
4. Simultaneidad.....	46
5. Musicalización, escenografía y dramaturgia visual	47
CONCLUSIÓN.....	47
REFERENCIAS.....	49

PREMISA JUSTIFICACIÓN

El XII encuentro del festival iberoamericano de teatro de Bogotá tuvo la suerte de contar con uno de los directores teatrales más controversiales y delirantes de nuestros tiempos, se trata del director , dramaturgo, artista plástico y escenógrafo italiano Romeo Castellucci.

En dicho festival, el domingo 8 de abril a las 6 de la tarde en la Fundación Gilberto Álzate Avendaño me topé con la última función en Bogotá de la obra “HEY GIRL” de Romeo Castellucci, obra a la que todos los asiduos del teatro querían asistir por las ideas innovadoras que el director europeo había estado proclamando, trabajando y defendiendo alrededor del mundo, ideas de un teatro al que él denomina “teatro iconoclasta”. En cuestión, era esta la primera ocasión en que el espectador colombiano iba a tener la oportunidad de ver un espectáculo de Castellucci y las expectativas eran altas.

Sin embargo, a las 8:00 de la noche al terminar la función, después de una hora quince minutos minutos en los que vimos un constante bombardeo de imágenes visuales y sonaras que se extendió por todo el teatro anulando casi por completo la narrativa, al salir, recordé las palabras emitidas por Romeo Castellucci en una entrevista para el periódico la jornada de México respecto a “HEY GIRL”: “mi teatro es una epifanía individual de cada espectador” (Jornada, 2010, p. 3)

Mientras yo trataba de descifrar mi propia epifanía que sin duda me había causado un choque desde las bases de lo que yo consideraba hasta ese entonces lo que era teatro, o más bien, lo que me habían enseñado durante cinco años en una escuela de teatro dramático con sus ideas sobre los recursos, lenguajes y finalidades del teatro, que para mí en esta ocasión habían pasado a un segundo plano por la contundencia y la sensación que experimenté con el espectáculo. Entré en un estado de dudas frente a todo lo que creí saber sobre lo que era y no teatro y necesitaba respuestas inmediatas a estas; así que decidí investigar todo lo que de este director se tratase. Sin embargo, en medio de mi exaltante determinación de conocimiento, me di cuenta de la cara de desagrado de la mayoría de los espectadores, inmersos en una confusión incomoda por la compleja lectura del “drama”, incluso ahora que uso la palabra drama me doy cuenta que recaigo en considerar que un espectáculo teatral es sinónimo de drama, algo que en ese momento no entendía, pero que ahora al estudiar las nuevas tendencias empiezo a reconsiderar. La mayoría en un estado de dudas tremendas, proclamando incluso la decepción de haber presenciado más un performance que una obra teatral ya que carecía de las características primordiales tradicionales de una obra tradicional, en conclusión mis expectativas por la obra se habían convertido en un puñado de dudas que me confrontaban con mis creencias de lo que yo creía era el teatro.

El primer resultado al que me condujo esta experiencia fue encontrar un grupo que se hacía llamar la Sociedad Raffaello Sanzio S.R.S) bajo la dirección de Romeo Castellucci, fue entonces cuando me di cuenta que no se trataba de las ideas de una sola persona sino de un grupo experimental que ya llevaba varios años creando piezas por este estilo y que solo hasta ahora llegaba a Colombia

Pensé entonces en lo que significa el trabajo de la S.R.S., su reconocimiento y gran importancia, su potencia visual y estética que ha sido admirada alrededor del mundo, pero que en

esa ocasión, por lo menos en este país para algunos ha sido casi incomprensible su obra y sus manifiestos. Me pregunté entonces si un país que no ha vivido realmente las ideas del posmodernismo, está preparado para entender la potencia, el desarrollo y el discurso que manejan este tipo de propuestas. Todas estas preguntas me llevaron al actual trabajo que me ha hecho descubrir caminos inimaginables sobre la creación escénica.

Sin duda HEY GIRL y toda la obra de la S.R.S transgreden la tradición desde los cimientos tratando de anular todo peso narrativo y desarrollando diversas propuestas innatas en el post-drama como la unificación de los elementos expresivos del teatro (la música, las luces, la escenografía, el texto y el actor) en el mismo rango de importancia, así como la anulación del texto dramático y la exaltación y trabajo impecable de la imagen escénica; la cual reclamo en los grupos y compañías teatrales colombianas. Todo esto lo hace un representante indiscutible del teatro pos dramático, pero más allá de esta conclusión la S.R.S ha planteado una idea de un nuevo teatro, un teatro al cual denomina “iconoclasta” el cual, requiere ser tenido en cuenta con detenimiento y debidamente estudiado a causa del impacto que ha generado en la historia teatral a nivel mundial y por supuesto lo que yo considero fue un anti-impacto en Colombia.

Como base de este teatro experimental encuentro que el posdrama es la corriente más cercana para familiarizarme con este grupo, por lo que he decidido ir a la fuente con el tratado de Hans-Thies Lehmann y asociarlo a lo que la S.R.S realiza como autonomía.

Objetivo general

1. Estudiar la estética propuesta por la Societas Raffaello Sanzio realizando una comparación con algunos elementos del teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann.

Objetivos específicos

1. Analizar algunos manifiestos y conceptos elaborados por la Societas Raffaello Sanzio.
2. Estudiar algunos elementos mencionados en el libro de Lehmann sobre el posdrama.
3. Realizar una breve comparación entre la Societas Raffaello Sanzio y el posdrama según Lehmann

¿LOS QUIEN?

En 1981 en Cesena Italia los hermanos Castellucci, Chiara y Paolo Guidi¹, todos jóvenes amantes del teatro y la pintura, enfadados con la vida, con todo y todos, respecto a las ideas tradicionales del teatro y la sociedad, deciden, bajo las ideas del posmodernismo de los años setenta, fundar la compañía de teatro experimental La Societas Raffaello Sanzio².

Romeo Castellucci, director de la compañía, nació el cuatro de agosto de 1960 en Cesena Italia, se graduó en escenografía y pintura de la escuela de bellas artes de Bolonia, además de ser compositor y creador de juegos escenográficos, iluminación y vestuario.

Claudia Castellucci nació en Cesena el tres de diciembre de 1958, se formó en educación artística en la Academia de Bellas Artes de Bolonia. En la S.R.S es la principal autora de los textos dramáticos y teóricos que presenta la compañía.

Chiara Guidi, compañera sentimental de Romeo, nace en Cesena Italia el tres de julio de 1960, graduándose en Licenciatura en Artes de la Universidad de Bolonia pasa a ser parte de la S.R.S. desempeñando los papeles de actriz, dramaturga e investigadora en el campo de la voz y la música.

1. Paolo desertara del grupo / chira es la compañera sentimental de Romeo.
2. El nombre de la compañía “Raffaello Sanzio” hace referencia al pintor y arquitecto renacentista italiano.

La tesis principal bajo la cual la compañía se expresa se basa en la condición de un arte que no quiere reproducir el mundo, sino rehacerlo. Para llegar a esto, de manera general podríamos decir que comienzan a trabajar en un desarrollo de una dramaturgia visual utilizando el poder asociativo, anulando casi por completo el texto dramático, además de rechazar la representación mimética donde se reproduce el mundo. Como resultado tenemos un teatro de imágenes anti-narrativo.

Cabe pensar que la llamada S.R.S. ha trabajado por las ideas de un teatro que rompa los esquemas convencionales, desarrollando a lo largo de su trabajo obras y manifiestos que lo han consolidado como una de las compañías teatrales más importantes de la corriente posdramática. A propósito de la etiqueta “post dramático” se estudiara más adelante con la finalidad de aclarar la comparación.

Como proceso normal en el desarrollo de un grupo teatral, esta compañía ha pasado por distintas etapas, que la han hecho evolucionar, reforzar y desarrollar ideas que en sus comienzos apenas estaban insinuadas o incluso generar otras debido no solo a los cambios sociales y políticos que han presenciado sino también a la propia búsqueda personal de cada uno de los integrantes.

Al respecto el crítico Italiano Ponte Di pino realizó un ensayo sobre este fenómeno, clasificando la vida de la S.R.S. en tres etapas:

La primera habla de un comienzo postmoderno: se desarrolla a principios de los años 80, se basa en el bricolaje, utilizando conceptos preexistentes, específicamente del postmodernismo,

como lo es el giro lingüístico, cuestionar conceptos morales, éticos y profesional respecto al arte preestablecidos, tratando de crear un nueva forma de comunicación, un nuevo lenguaje, como ejemplo en una de sus primeras obras KAPUTT NEKROPOLIS 1984. (GENERALISSIMA) En esta crean un nuevo lenguaje, podríamos decir una especie de onomatopeyas con las que los actores se comunican entre sí, elemento que nos remite a la invitación de Artaud de deconstruir el lenguaje. Claro síntoma de un intento de revolución frente al arte.

La segunda se centra en el desarrollo de su propia tesis, la iconoclasia: los espectáculos de esta segunda fase se encuentran entre 1985 hasta 1990, se publicaron en “el II Teatro della societas raffaello sanzio. Al teatro iconoclasta alla super-icona” (1992), entre las obras se encuentra santa Sofia- teatro khmer que marca la tendencia iconoclasia, que en términos generales lo podemos definir como: romper el icono, sin embargo, este término como tesis principal de la S.R.S. se estudiara con detenimiento en los capítulos siguientes.

Esta fase se centra en la reinterpretación “simbólica” de algunos mitos del antiguo oriente mesopotámico. Y como exploración escénica empiezan a introducir animales en el escenario y personas que nunca han hecho teatro, como lo vemos en “La belleza tanto antica 1987 y Gilgamesh 1990”.

La tercera etapa se desarrolla mayoritariamente en la reescritura de los clásicos de la tragedia de la tradición occidental, entre ellos la Orestiada y Hamlet donde la compañía se enfrenta al lenguaje, supersticiones y creencias occidentales, al respecto afirma Romeo “reescribir un clásico no significa actualizarlo, sino ir más allá de la palabra”, donde podemos notar como siguen combatiendo con el lenguaje pero aún sin eliminarlo por completo.

Se considera una cuarta etapa, Daniela Palmeri en su tesis doctoral sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo plantea que se podría catalogar una cuarta etapa, clasificándola básicamente en base a la gran y compleja producción que poseen los espectáculos de la S.R.S, como ejemplo podríamos citar su trilogía “Inferno, Purgatorio y Paradiso”.

Después de todo esto, se sobre entiende el rechazo de esta compañía por los planteamientos de Aristóteles en su poética, principalmente su condición de llegar a una catarsis, según Romeo Castellucci: “El drama no puede ser catártico porque no llega a una superación dialéctica del dolor”. De aquí se desprende todo lo que viene a continuación, un teatro experimental que dinamita pensamientos frente al arte y a la vida.

“Este teatro, el teatro contemporáneo – porque no solo hablo del mío, sino del de una generación que lo concibe de esta misma manera – piensa el lenguaje de la escena a partir de las condiciones políticas y estéticas del ciudadano de hoy, las cuales son muy diferentes de las circunstancias en las que fueron producidos los textos teatrales hace 30 o 40 años, hoy es totalmente distinto.” (La jornada, 2010. P.3)

DEL IMPEDIMENTO AL GÉNESIS

“...nuestro teatro es la respuesta incoherente a un auténtico bloqueo moral – en relación con el propio teatro- por lo que se puede decir que puede existir y se exalta solo allí donde se impide. Si, de alguna manera, no se impidiese, nosotros no lo haríamos.”

(Claudia Castellucci, junio 1994)

Se comienza desde este punto porque es el que da partida de la creación, es la célula que como veremos desata la epidemia de la creatividad.

El 20 de octubre del 2011 en París se desataba una de las pugnas teatrales más importantes que ha sufrido el teatro europeo contemporáneo, protagonizado por una obra de la S.R.S. “Sobre el concepto del rostro en el hijo de Dios”.

Pieza de 55 minutos que trata como base la aparición del rostro de Cristo, muestra la historia de un anciano incontinente que padece de diarrea, quien constantemente está defecando en el escenario blanco y que tiene como fondo la imagen pintada de Cristo ¹. La polémica pieza finaliza con un grupo de niños que entraron al escenario para lanzar pañales llenos de excremento al rostro de Cristo los cuales inundaron el teatro de un olor infernal seguido a la aparición de un letrero que decía “tú no eres mi pastor”.

Como respuesta a este drama, un grupo de cristianos irrumpieron en el escenario en mitad de la presentación a rezar, proclamando la injuria que cometía este espectáculo y en especial el director Romeo Castellucci contra la comunidad religiosa.

1. *Salvator mundi*, por Antonello de Messina en el siglo XV.

Esta polémica desató una controversia mundial en la que se pidió la suspensión y censura del espectáculo:

Me ha golpeado porque mi teatro nunca ha sido bienvenido en Italia. Dos veces han intentado cancelar mis trabajos por el Ministerio. Recientemente ha habido dos interrogaciones parlamentarias, dos, naturalmente organizadas por la derecha, por la Liga Norte y el partido de Berlusconi pidiendo nuestra suspensión, la censura del espectáculo *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*. El primer intento de censura fue hace 14 años con el primer gobierno de Berlusconi. Han sido las instituciones, porque el público está. Pero para las instituciones soy un mal ejemplo, un ejemplo de teatro peligroso. Logro mostrar mi trabajo en Roma, en el Europa Festival, y en otros pequeños centros donde puedo mostrar las obras pequeñas, las performances, no las grandes. (La vanguardia, 2013)

Este “estado” de impedimento es según los hermanos Castellucci el lugar perfecto para la creación, y aquí hay que tener cuidado cuando se piensa el impedimento como algo exterior, político o social, en el caso de su obra “sobre el concepto del rostro del hijo de Dios” fue así, un impedimento político y moral, pero este no es el impedimento base al que se refieren

concretamente para la creación, del impedimento que se habla es un impedimento que viene desde adentro, que se engendra desde la naturaleza del pensamiento humano, esos impedimentos morales, éticos y/o existenciales que navegan en la mente de todo hombre o mujer, de manera consciente o inconsciente. “La condición más favorable para el arte no es la libertad, si no el impedimento, nos referimos solo al de naturaleza endógena, que jamás puede confundirse con el político” (S.R.S, 2013, p14)

En esta afirmación habrá que tener en cuenta dos ítems, el primero nos podría llevar erróneamente a dejar de lado los impedimentos políticos y creer que para la S.R.S no son tenidos en cuenta y pensar que de ninguna manera hace efecto alguno en la creación. Sin embargo, el hecho que desató la obra “Sobre el concepto del rostro en el hijo de Dios”, un impedimento político, hizo que la S.R.S. realizara una celebración que durara 4 días por el hecho que confirma que sus ideas están dinamitando conceptos en la sociedad que estremecen y cambian posturas, lo cual les demostró que estaban cumpliendo uno de sus tanto objetivos con el arte, en este caso hablamos del de rechazar conceptos preestablecidos como verdades absolutas.

Además de esto, más adelante Claudia Castellucci aclara el tema, refiriéndose a los impedimentos políticos y sociales como impedimentos propicios que se tienen que interiorizar y metamorfosear, de esta manera no es el impedimento exterior el que se utiliza para la creación pero sí el que se puede transformar para convertir en interno y creativo. “... allí donde es posible, transformamos en hechos interiores los impedimentos exteriores y políticos: las represiones” (S.R.S, 2013, p 13)

El segundo ítem a tener en cuenta abarcaría la idea que se extiende cuando se habla de un estado donde la libertad no sirve para la creación.

Existen entonces dos tipos de impedimentos, los de naturaleza endógena y los exteriores, los primeros son los que propician un acto realmente creativo, porque allí donde el ser humano siente una desazón frente a su ser es donde nace un sentimiento de negación de lo que le es insuficiente en el mundo y por ellos habla y crea. Y los segundos, de naturaleza exterior nos enfrentan y nos ayudan siempre y cuando desarrollen un proceso de transformación y se identifiquen de alguna manera con los internos pero hay que tener cuidado porque como aclara Claudia en su manifiesto estos jamás deben confundirse con los realmente personales: se debe tener claro que los impedimentos exteriores y políticos no deben ocupar el lugar de los interiores a nivel subconsciente. (S.R.S, 2013, p 15)

Cuando esta confusión se presenta no sucede nada en el arte que fuese propicio, porque se deja uno llevar por los impedimentos y realidades de otros, se sede la propia realidad y se crea en base a realidades y conflictos ajenos y externos.

Pero cuando son los impedimentos exteriores y políticos los que, viceversa, logran ocupar el lugar de los interiores sin ningún tránsito mental, entonces se convierten en una interpretación formidable de la íntima naturaleza humana por parte del poder político de turno; se vuelven una imitación que deja de inmediato de ser la condición de rescate, la causa de la creación.

(S.R.S, 2013, p 14)

Como breve conclusión se afirma que para la S.R.S. el acto creativo nace en las condiciones más difíciles, allí donde el ser se siente ausente de sí mismo y del mundo es donde por necesidad de libertad se presenta un génesis creativo. El teatro como génesis del acto creativo.

PRENDIENDO FUEGO A LA TRADICIÓN

Ven tú que ansías combatir el haber nacido, y el encontrarte aquí, y el utilizar los instrumentos de aquí”..... “ven solo tú que deseas ser secuaz de las columnas de lo irreal. Lo real lo conocemos, y nos ha decepcionado desde la edad de cuatro años”... “este es el teatro de khmer, lo decimos alto y claro: aquí se trata de dismantelar el mundo entero. (Claudia Castellucci 1985.)

A pesar de que el posmodernismo es una corriente difícil de definir y no es el tema de nuestro interés, podríamos decir que la S.R.S históricamente se posesiona en esta cultura como resultado de una generación que vivió una Italia fascista y una Alemania del tercer Reich al cual Romeo se refiere específicamente: “Auschwitz es la consecuencia extrema, e inimaginable, de la génesis del hombre” (S.R.S, 2013, p 78). Es ahí donde se vive la caída más contundente hasta el momento de los valores, conceptos e ideas que se tenían del mundo, se certifica la transgresión al antojo del estado social y político del momento, cristalizando como consecuencia el pensamiento posmodernista que se refiere a una época de desencanto por los conceptos que han regido el planeta hasta el momento, apuntando sus ideas hacia la renovación radical de las formas tradicional, sin pretender dar una respuesta concreta:

La cultura posmoderna se caracteriza por la incredulidad con respecto a los meta relatos invalidados por sus efectos prácticos y actualmente no se trata de proponer un sistema alternativo al vigente, sino de actuar en espacios muy diversos para producir cambios concretos (Jean François, 1979. P.70)

En el caso de la S.R.S. Es un estado más profundo de horror por el mundo, no se trató solo de un rechazo de la modernidad sino un rechazo frente a todos los conceptos del mundo. Para aclarar específicamente esta afirmación se cree conveniente citar un fragmento de la dramaturgia de la obra Teatro Khmer realizada por Claudia Castellucci donde se rebela claramente este pensamiento en el dialogo de dos de sus personajes:

“POL POT: odio la tradición. Lo real es todo tradición. Odio la tradición. Sin pasión.

No es un peso para mí, la verdad. Lo real es toda tradición.

Los motivos por los que comunico derivan de la gran propietaria. ¡Terrible pre construcción!

LEON III: terrible pre construcción

POL POT: no puede conducirnos más que a una espantosa pre destinación. El año de nacimiento es tremendo. Nos canaliza en la época. Nos asigna el estilo de siglo.

Creme: otro vive por ti: la tradición. Cadenas de lo real. Cadenas del mal. Cadenas del poder político. No eres nadie, creme, eres el meteoro de la tradición. Me obligan a ser real, me obligan a contestar. Me obligan a aceptar la música, la literatura, la medicina como hechos consumados. Me presentan la física como un resultado de siglos de investigación, al que debo someterme con humildad. Yo no he trabajado para su desarrollo, por lo que debo ceder. Odio la física. Sus siglos no pueden asustarme. Los siglos son menos que nada.

LEON III: no eres nadie, créeme: eres el meteoro de la tradición

POL POT: todas las cosas que han existido, y existen actualmente, me iban a preparar el terreno. No me han preparado ningún terreno. ¿De qué terreno me estáis hablando? No reconozco ningún terreno. No admito como real solo lo que ha existido.

LEON III: no eres nadie, créeme: eres el meteoro de la tradición

POL POT: con rabiosa arrogancia todo lo real precedente pretende que yo compense su desesperación con la mía. No me identifico con la desesperación de lo real. Odio la tradición. Odio lo real. Odio sus amenazas. La amenaza de morir de hambre si no como, por ejemplo. También comer es tradicional.

LEON III : comer no es necesario

POL POT: todo está terriblemente pre construido. Absolutamente todo. Esto, sí, me desespera por vosotros, muchachos. Todo está establecido, por lo que todo es previsible. Seamos sinceros: todo lo real es previsible.

LEON III: no eres nadie, créeme: eres el meteoro de la tradición

POL POT: cuando me queje, odiadme, os lo ruego, muchachos, porque estos dolores son todos tradicionales. ¿Por qué llorar de soledad? Es solo la tradición que, por motivos casuales, ha cultivado el culto de la amistad.

LEON III: no eres nadie, créeme: eres el meteoro de la tradición

POL POT: aun lloro por culpa de lo real. Ódiame, tu que no lo haces macho. Siento que me vuelvo peor cada día... la autoridad de las cosas me aniquila... y entonces: odia. Odia. Odia. Odia. Ódiame!

LEON III: no eres nadie, créeme: eres el meteoro de la tradición

SEG: dormirás en el lecho de un dormitorio! ¡Comerás en el plato de una mesa!

¡Escucharas el drama en un teatro! ¡Todo decidido! ¡Todo preestablecido!

Y bloqueo la tradición, bloqueo el cristianismo, aun amando con todo mi corazón a Jesucristo, el quinto profeta occidental de lo irreal.

Yo creo en Jesucristo, verdadero dios y verdadero hombre y lo adoro sobre todos y sobre todo, como príncipe de lo irreal.

Jesucristo santo, yo te adoro

Mahoma impagable, yo te amo y te sigo sobre todas las cosas, tu, profeta valeroso de lo irreal

Santo de santos, profeta de profetas, señor de señores: ante ti la realidad enloquece

¡Todos locos! ¡Todos locos! Es el apocalipsis del mundo

Odio el cristianismo, odio el islamismo

Odio lo real

Odio la tradición

Odio la literatura y cualquier otro arte

El arte es una tentación del diablo

El arte nos hace creer que combatimos la tradición

Mientras la exhuma continuamente

Nada es más reaccionario que el arte

Odio a los artistas: los verdaderos demonios entre nosotros.

Odio el arte, sea el que sea

*Tras sus apariencias revolucionarias late un corazón negro que parece una clepsidra
continuamente volcada*

Es triste, lo se: pero es así

El arte es negro, viejo, y guardián de la tradición: ¡siempre!

*No odio la tradición y lamento que muera. No creáis que deseo la destrucción total de
la tradición. Porque soy consciente de que eso significaría mantenerla con vida,
revigorizarla. No creáis que quiero la total destrucción de la realidad, porque la
ceniza alimenta el calor de la brasa, ocultándola. Satán está listo para incendiarnos
de nuevo a ti y a mí con la marca abrazadora de la tradición. A ti y a mí: borregos de
matadero, borregos de un propietario, borregos de la tradición. La realidad actual no
nos amenaza como su ceniza. La realidad nos muestra su fuego, y lo consume. La
ceniza oculta su calor y lo conserva. Odio la realidad. Odio la tradición. Pero más*

que odias soy amable: las hago pasar, las dejo descansar, me quedo fuera del miedo.

Realidad: ¡siéntate! Tradición: ¡quédate en tu sitio! Realidad: ¡doblégate! Realidad:

!no me sirves, quita! Ponte cómoda, descansa, no os hare daño! No necesito expulsar

lo que ya he expulsado! ¡manikon! (loco)

Odia... dime que odias muchísimo macho dime : me pareció una frase difícil de

entender. Y le dije: ¿por qué abolir la palabra – odio- ¡ dime que odias dime que has

odiado mucho! Ay macho! No , no, n. yo soy una aunque me desdoble aunque me

destripe”(...) “El tiempo, la crónica, la geografía política, el vocabulario y la ley son

los primeros impedimentos exteriores para la salvación-salud de la vida de la que

descienden todas las declinaciones históricas del poder político.”... (S.R.S, 2013, p 13

– p.20)

Es pues un estado de total incredulidad frente al mundo. Ya no se respeta absolutamente nada de lo que aun lógicamente por necesidad se debe hacer, como es comer, hasta eso se cuestiona.

Pero es aquí, con este criterio tan definido y con esta mentalidad tan apocalíptica, donde para el teatro de esta índole se genera una paradoja estranguladora: si se desprecia el mundo en su totalidad, ¿cómo es posible representar o presentar escénicamente sin utilizar los mismos elementos que el mundo proporciona? A esto responde Claudia Castellucci:

“... por lo que en toda creación verdadera se debe realizar una anulación de lo que existe en el mundo que, en definitiva, debe incluirla también a ella” Si no se ve pues esta realidad desgarradora, no es posible llegar a una grandeza en la creación.” (S.R.S, 2013, p 14)

Esta anulación de la que Claudia Castellucci habla se refiere concretamente según la S.R.S. como iconoclasia, es decir anular el icono / anular lo ya existente.

Asimismo, como parte de la desazón por el mundo se encuentra específicamente la desazón por lo que a teatro se refiere, a la manera de hacerlo de definirlo e incluso, nombrarlo. Como claro síntoma del teatro post dramático la S.R.S. quiere generar nuevas formas de expresión escénica, entremezclando todos los lenguajes escénicos, dándole prioridad a las imágenes oníricas donde el actor, el texto dramático y la representación del mundo, tal cual es, ya no es lo primordial, dejando de lado las normas del teatro dramático, en resumidas cuentas no siguiendo los pasos de Aristóteles y su poética. “Sobre todo en nuestro comienzo. Debíamos destruir primero todas las reglas y sobrentendidos del teatro, que es un lugar extremadamente cargado de tradición” (La razón, 2013.)

Incluso afirma esta sensación desde un estado filosófico:

“.. Nosotros que sentíamos el mismo horror que platón en relación con el arte. La realidad óptica era para el engañosa en comparación con la verdad incorruptible de las ideas. El arte, en lugar de eliminar el engaño de la realidad óptica, la reproducía intentando inútilmente superarla. ¿Pero cómo es posible superar la realidad prescindiendo de sus fenómenos? (S.R.S, 2013, p 15)

La primera solución que se plantea es pues destruir lo existente por una ruptura de representación del mundo, no la reproducción y mimesis de un lenguaje mal logrado de la humanidad ni de ideas mal elaboradas. Se trata de volver a empezar desde el principio, caminar hacia el origen con diferentes métodos entre ellos la anulación o transformación del lenguaje y la iconoclasia.

Ahora, no se debe confundir el hecho de querer reconstruir el mundo con la idea inequívoca de que se sabe cómo hacerlo, es decir, se sabe que se está inconforme con la tradición y con sus reglas que no han dado respuestas a nuestra lucha existencial pero no se cree tener la respuesta, no se pretende plantear una solución ni una forma de cómo se debería hacer.

... La creación no es la respuesta a una demanda de salvación, sino, por el contrario, es otra demanda que se plantea respecto a una respuesta de salvación que acabamos de recibir o de dar y que es, forzosamente, insatisfactoria en la prueba de la duración (S.R.S, 2013, p28)

Se genera como vemos una creación que plantea otras preguntas sin respuestas, otros conflictos existenciales que reclaman una respuesta, todo esto con ánimo de pensar lo que se ve en la realidad y que debe ser cuestionado y renovado.

Como claro ejemplo el 5 de junio de 1999 la S.R.S. estrena su obra llamada “Génesis from the museum of sleep”, en el Holland Festival, TTA Theatre, Ámsterdam. Esta pieza está dividida en tres actos: Beresit, Auschwitz y Abel y Caín, en los cuales el director hace una alusión al principio del mundo como su nombre lo indica, por supuesto de una manera conceptual, presentando algunas contradicciones que nada tienen que ver con la realidad tácita de la Biblia. En el segundo acto “Auschwitz” por ejemplo “lucifer es el ángel del arte, porque desea regresar al padre y no puede hacerlo.... él es el más remoto y el más encerrado en la posibilidad del no-ser. Solo en el no ser puede pensar la re-creación en el arte” (S.R.S., 2013, p 78)

Todo este discurso de plantear un problema y no una verdad se ve enfrentado en esta pieza. En su libro los peregrinos de la materia Romeo Castellucci hace una afirmación al respecto que no deja de impactar y rebelar las más oscuras intenciones del artista:

“... mi pretensión retórica de rehacer el mundo: pone en escena mi parte más vulgar: el artista, el que quiere robar la última de las sephiroth a Dios: la más importante. El secreto a voces es precisamente este: robar a Dios”. (S.R.S, 2013, p 77)

Es el miedo de tener el poder de crear, el miedo al génesis como afirma Castellucci: “el génesis me da más miedo que el apocalipsis, en el mar abierto de toda posibilidad. Aquí, me extravió en la forma”. (S.R.S, 2013, p 78).

Entonces, en esencia el discurso se para en la parte más noble del artista que enajenándose de ciertas ideas de la realidad cree estar en un punto de claridad y descubrimiento de la atrocidad del mundo, creyéndose fuera de él, sin embargo, en su más profundo pensamiento es consciente de que alberga las intenciones más naturales del ser humano: el poder, el poder de crear el mundo según sus intenciones, su mundo.

Lo importante a este punto es ser consciente e ir caminando constantemente en dirección a la regeneración de esta corrupción:

Parto del hecho de que el arte no es puro, nadie podrá nunca convencerme de que el arte libera al hombre. El arte, para mí, asume, debe asumir, su propia condición de corrupción. Cada producto que traemos al mundo se convierte el mismo en un nuevo impedimento que debemos sortear, no para avanzar, sino para volver al origen, que es un estado de nulidad deficiente. (S.R.S, 2013, p 75)

Todo se trata de prender fuego a la tradición para encontrar ese cuerpo que retorna y busca su origen.

LA GUERRA ICONOCLASTA

“La guerra iconoclasta es, en primer lugar, contra la inconcebible pretensión de representar una cosa y luego, contra el concepto mismo de iconoclasia

En su avidez de figuras que triturar”. (Romeo Castellucci)

La iconoclasia es un término que se establece en el imperio bizantino como respuesta a la excesiva utilización de imágenes para representar iconos religiosos, esta palabra que en griego traduce -ruptura de imágenes- combate todo icono/imagen que quiera denominar como sagrado algo que solo está hecho de materia.

Con la representación de Dioses en estatuas, desde Grecia antigua podemos ver el desarrollo del iconodulo, que se refiere al contrario de la iconoclasia a la idolatría de imágenes o figuras sagradas, esta palabra proviene de las palabras «icono» (imagen) y «dulía» (veneración), pero realmente este concepto se establece principalmente en la iglesia católica y surge como contraposición a la iconoclasia que se expuso en el imperio Bizantino con el emperador León III el Isaúrico, quien probablemente realizó el primer acto de iconoclasia registrado en la historia, él ordenó que se quitara una imagen de Jesús colocada sobresalientemente sobre la puerta de Calcis, la entrada ceremonial al Gran Palacio de Constantinopla, y que se reemplazara con una cruz, se dice al respecto del suceso que León describió la veneración de imágenes como «artimañas de idolatría»

El icono no es una simple imagen. Es una imagen sagrada, elegida por el pueblo, reconocida como eficaz por una iglesia cualquiera, y considerada simbólica por cualquier grupo interesado por la velocidad de iniciativa de ciertas figuras. Tiene contigüidad con el discurso militar, porque es una imagen que prepara y dispone; aglutina y aterra. (S.R.S., 2013, p 16)

Al respecto el icono desata la imparables fe humana que motiva la ejecución de acciones mortales en nombre de ideas hechas iconos, iconos que se han establecido por una pequeña comunidad que encontró el poder de la imagen hecha fe y que hoy por hoy rige los pensamientos y creencias del mundo entero. Con esto no nos referimos solo a nivel religioso aunque sea este el más claro, con esto nos referimos al nuevo lenguaje que predomina en nuestra sociedad actual: la imagen traducida específicamente en información visual, publicidad. Vivimos en un mundo donde nos inundan las imágenes, incluso todo el mundo hace imágenes, ahora todo el mundo hace fotografías.

Como ejemplo simple podemos tomar uno de los iconos más usuales que a través de la historia ha marcado guerras y alianzas, ha separado o delimitado las tierras a nivel mundial: la bandera, este icono como poder conceptual ha cambiado la historia del mundo entero, por ella el hombre mata e inmola, cabría preguntarse entonces de qué forma ha influenciado este icono a través de la historias, si para bien o para mal, pero esto es una discusión demasiado larga fuera del objeto de nuestro estudio. Lo que resaltaremos de esto es el poder que el icono maneja sobre el pensamiento humano, manipulándolo y distorsionándolo a semejanza de lo que unos pocos construyeron como imagen imperante a seguir.

Ahora, volvemos al hecho de enfrentar una época inundada de imágenes que como afirma Castellucci Romeo “Estas imágenes pertenecen a este río infinito de información que no informa nada, que se convierten en un desierto perfecto”. (La vanguardia 2016)

Habiendo enmarcando la realidad visual que nos envuelve abrimos paso a la iconoclasia en la actualidad, esta es una fuerza que entra en competencia con las imágenes preconcebidas - mediante una ruptura- con una potencia irrefutable.

La iconoclasia no ostenta un muro blanco ni tampoco una ruptura de algo que ya no se sabe que es, sino una imagen que lleva la marca de esa ruptura y que compite, en potencia, con la de antes. Lo que antes estaba ya no está: es lo que nos dice la iconoclasia (S.R.S, 2013, p 17)

Es decir, trabaja sobre un concepto vivo y latente en la mente consciente o inconsciente del ser humano y lo irrumpe para transformarlo, es un método inteligente, porque no trabaja sobre supuestos, sobre ideas incomprensibles como lo hacen muchos artistas que plantean métodos imposibles de realizar, solo teorizando ideas que nunca se hacen cuerpo. Este método trabaja sobre las ideas ya hechas carne tratando de borrarlas o en nuestro concepto superarlas.

No es en absoluto borrar el icono, ni rechazar toda imagen que pretenda exaltar la fe humana sino destruirlo:

... aunque la iconoclasia se enfrenta a la falta de imágenes, la palabra no es en absoluto negativa, sino positiva. Esto es, no presenta un alfa privativa que niega la manifestación de un fenómeno: - iconoclasia- no es –an-icóno-, no es –sin-icóno-, sino un –romper el icóno-. O sea, hay que hacer algo que permanezca visible por eso la iconoclasia es siempre figurativa (S.R.S, 2013, p 16)

Toda esta situación de enfrentar la realidad actual con la iconoclasia responde a la realidad política y estética imperante hoy en día, al respecto dice Romeo Castellucci:

En esta época, en la cual predomina la imagen sobre la palabra, el teatro es una confrontación real con la sensación que el espectador tiene de su propia vida. (...) hay una comunicación que está por encima del nivel cultural o conceptual, la cual se centra en las sensaciones. (La jornada, 2010, P.3)

Se combate pues la realidad visual que nos ataca con ella misma, no se la rechaza sino se usa a favor para destruirla. Si el ser humano hoy día se sensibiliza visualmente pues la iconoclasia responde a esta necesidad para acercarse al inconsciente y luego, estando ya allí, dentro de la mente del espectador, la transfigura.

La destrucción de las imágenes era la imagen. Trabajábamos con esa paradoja. La contradicción se convirtió en una disciplina. Hacer teatro contra el teatro. (La razón 2015)

Para dar claridad a la idea podemos tomar varios mecanismos expuestos en la obra de la S.R.S., como por ejemplo en la pieza ya nombrada “Sobre el concepto del rostro del hijo de Dios” y su transgresión contra la imagen gigante de Jesús, también podemos tomar *Hey Girl*, en donde Romeo Castellucci incorpora iconos claros de los referentes femeninos de la historia para hablar sobre la situación de la mujer, confrontando los presupuestos y conceptos femeninos que han regido las mentes de las mujeres a través del tiempo, como lo es el uso de un perfume marca Chanel en el cual la actriz se termina parando y una labial para mujer con el cual marca una espada y una especie de bandera que se coloca en la espalda, (a su interés dejaremos la interpretación), luego utiliza la proyección sobre una pantalla gigante de iconos femeninos, reinas decapitadas como Ana Bolena, María Estuardo, María Antonieta, a un pasaje de *Romeo y Julieta* concluyendo con dos preguntas contundentes: *¿Qué debo hacer?* y *¿Qué debo decir?*, nombramos estos como claros ejemplos del uso de la iconoclasia, de combatir el icono, de esa lucha de imagen contra imagen.

Esa iconoclasia que ha marcado el trabajo de la S.R.S. ahora evoluciona como proceso normal de todo artista o compañía que anda en el camino de la preponderancia, ahora Romeo

Castellucci se refiere a la iconoclasia como una tensión:

En el teatro que hago ahora esa iconoclasia sigue estando, pero como una tensión. Como decía Artaud «hay que "forcener" el teatro». Es un vocablo que tiene difícil traducción, extremar, forzar, enfurecer. Antes de comenzar a trabajar en una pieza de teatro hay que «forcener» los marcos del teatro, hay que inventar un nuevo lenguaje. Incluso más, hay que inventar la necesidad de un nuevo lenguaje. Incluso más, hay que inventar a cada paso la necesidad misma del teatro. El teatro no puede ser en absoluto un hábito. Si no caeremos muy fácilmente en lo decorativo, y caer en lo decorativo es lo peor. (La razón, 2015)

Incluso siendo consiente de una evolución como artista y como ser humano Romeo Castellucci tiene claro que su manifiesto sobre un teatro de imágenes puede cambiar, expone esta idea en una entrevista que le realizó La Vanguardia Cultura con ánimo de felicitarlo por haber ganado el León de Oro de la Bienal de Venecia:

¿Pero seguirá trabajando en ese mundo de imágenes tan potentes que caracterizan sus obras?..... Para mí las imágenes son muy importantes. Las palabras tienen un peso específico enorme, hay que usarlas como se usa el explosivo, son extremadamente densas, pocas palabras son suficientes porque explican conceptos que son revelados. Es un peligro de la comunicación verbal, te arriesgas a caer en el discurso. En cambio las imágenes cuanto más precisas son, son más plurales. Como un prisma transparente que lo giras y cambia de forma pero sigue siendo transparente. Es la potencia de la imagen. Tú espectador

recibes de un modo, el de al lado de un modo completamente distinto. Eso es una garantía de la potencia de la imagen. Me gusta esto, pero también la contradicción, así que quien sabe si un día mi trabajo no serán imágenes. (La razón, 2015)

EL CADAVER DE LA PALABRA

La biblioteca más antigua del mundo que estaba en Elam; estaba organizada exactamente como los cementerios, así que esta relación original de los libros con el cadáver era para mí esencial. El libro es un cadáver. Es una letra muerta, siempre y de todos modos. Hamlet se vuelve un nombre y un cuerpo; en escena, no es un libro. Romeo Castellucci

Como ya se ha mencionado anteriormente, la S.R.S. tiene una concepción del lenguaje y la palabra bastante relacionado con el planteamiento de Artaud de deconstrirlo y encontrar uno nuevo, propio. Sin embargo, en la mayoría de los espectáculos de la compañía poseen texto, claro está en mínimas cantidades pero lo tienen, por lo que vale la pena aclarar algunas ideas.

La palabra y el texto son consideradas por la S.R.S. como un mecanismo de mucho poder, excesivamente potente y transgresor, por lo cual se plantea la utilización de este pero en pocas cantidades para que su contenido no se exceda en una retórica sin sentido, y que más bien lo poco que se dice retumbe y tenga el efecto esperado.

Se da pues una contradicción que es el odio por el lenguaje contra la aceptación de su utilización y potencia para poder transmitir y comunicar en el teatro. Sin embargo, a pesar de la contradicción se trata de llegar a un medio, en el que se usa pero en poca y justa medida, no como afirma Romeo Castellucci son la mayoría de propuestas occidentales, en las que el actor resulta siendo un “maniquí oral del poeta”.

Se es consciente entonces de trabajar sobre la base de las leyes de la realidad (el lenguaje) así se odie, para superarlas, y el actor resulta siendo el cuerpo en el que se materializa ese proceso. “Lo que yo quería era contrastar, por un lado, el lenguaje retorico, alejado de nuestra experiencia, y por otro, la concreción y la verdad del cuerpo de un actor” (S.R.S, 2013, p. 75)

Esta tesis ya se había desarrollado antes, al respecto escribe Wittgenstein:

Lo que se refleja en el lenguaje, el lenguaje no puede representarlo. Lo que en el lenguaje se expresa en sí mismo, no podemos expresarlo nosotros mismos mediante el lenguaje (Wittgenstein 1914, p28).

Queda entonces resaltar la importancia de la anulación o transgresión del lenguaje no por capricho sino por potencializar y reconocer la falta de él: “la potencia del –no decir-, pues. La voz podría querer significar –en la última instancia- que se trata de –ira-, ira frente a sí misma por haber cedido a la seducción –necesaria- de la palabra-“.

Para finalizar con este capítulo expongo una pregunta realiza a Romeo Castellucci en canal Público:

¿Qué opina de la eterna polémica teatro de texto ‘versus teatro sin texto’ que se suscitó en este I Festival hace años con el belga Jan Fabre?

Es una polémica anacrónica, inútil. Además, la paradoja es que yo trabajo mucho con textos. Lo que pasa es que no los ilustro. El teatro no es una rama de la literatura, sino un arte de la carne. Otra cosa son los monumentos fúnebres. (Público, 2008)

SOBRE EL ACTOR

“Actor: el nombre no es exacto. No sigue un acto. ¿Cómo puedo actuar si estoy clavado al escenario de mí mismo? ¿Y si esto es todo lo que puedo?, Si es mi –acto único-.”

Romeo Castellucci 1994

La primera referencia que hace Romeo Castellucci al actor, es postular que este nombre no es el adecuado para la persona que se sube a un escenario y realiza una presentación escénica, como la afirmación anterior lo indica, él considera que el único “acto” que puede realizar una persona es ser uno mismo, para después en base a eso si construir un mensaje que se quiera transmitir. Por tanto declara que hay un error desde el mismo nombre que se le da al “actor”, quien no actúa otra cosa que ser el mismo.

Ahora, siendo el actor, él mismo, no se debe pretender actuar algo que no se es y mucho menos si se está en un escenario el cual es ajeno a la persona-actor que se es, intentar sobreponerse a este, simulando estar en un espacio conocido y cómodo en el que la persona-actor no se sienta ajeno. Se plantea entonces que la persona-actor se deje actuar por el escenario y no intente sobreponerse como si el espacio-escenario en su condición masoquista no existiría y/o fuera otro lugar: “El actor no es ya el que actúa sino el que es actuado por el escenario; el que sabe reconducirse y reducirse a escenario”. (S.R.S., 2013, p21)

Teniendo claro esto se desarrolla ahora la tesis de considerar a la persona-actor un ser masoquista, porque es él quien deliberadamente se para frente a un público, frente a las miradas de un sin numen de personas que están ahí para observar y juzgar lo que el “actor” es:

“cuando se sube a un escenario se es, de inmediato, culpable. Estar en escena significa recibir, de forma masoquista, un castigo: estar en escena es ya un estado de maravilla y de vergüenza: la vergüenza de que te pillen ahí.... De hecho, la vergüenza es el nudo esencial de la exposición. La ostensión es ya lapidación de miradas” (S.R.S., 2013, p21)

“.....Es un masoquismo entendido en su sentido profundo, filosófico, no meramente sexual. El cuerpo del actor es forzado para que salga a escena, para que se ofrezca a la mirada del espectador (...) El actor se ofrece a la lapidación de las miradas. Cuando sale a escena, es culpable. Estar ahí, en el escenario, significa recibir un castigo, ser sorprendido haciendo lo que no debieras, pasar vergüenza.” (S.R.S., 2013, p80)

Además de ser un masoquista, la persona-actor, asume en su oficio, la exposición del lenguaje como herramienta de comunicación, y teniendo en cuenta los planteamientos de la S.R.S. sobre él lenguaje como sistema a destruir o decodificar, sería la persona-actor un ser que erra en escoger deliberadamente, el lenguaje como su modo de expresión:

...La falta de lenguaje, en resumen, es –la falta-, falta en sentido de culpa. La –carencia- antigua del actor es ostentar esta –falta-, y darle en vacío, deslegitimado – desde el principio- por sí mismo, habiendo –negado- el uso del lenguaje precisamente por haberlo asumido dos veces, lo que es increíble.... El actor es, por lo que se, el único ser viviente que asume – por proyectado exceso de fe y, al tiempo, por ironía – el lenguaje por su derecho y por su revés, sobre el velo superficial del espejo, sobre la doblez teatral. Ahí se arroja y se vomita todo el lenguaje para invadirlo hacia atrás, para borrar con movimiento bustrofedico la pretensión de su edificación. (S.R.S., 2013, p21).

EL CUERPO DEL ACTOR

La S.R.S trabaja de una manera muy singular con el actor, convirtiéndolo prácticamente en un objeto, como lo son todos los elementos escénicos que se usan en una creación, escenografía, luces, sonido, etc. El actor es pues uno más de estos elementos, no es el más importante ni el que más sobresale en el espectáculo. Específicamente, trabajan con una estética escultórica:

transformación del actor en una escultura viviente. Este mecanismo nace desde el renacimiento donde se da sobresalientemente la relación entre la escultura y la pintura con el cuerpo del actor. El actor intenta pues parecerse estéticamente a las esculturas de la época, tratando de impactar primeramente de manera visual y estética.

La S.R.S. compara el cuerpo y el estar de un animal respecto al de la persona-actor, insinuando que el cuerpo de la persona-actor debería tener y sino adquirir las cualidades que posee el cuerpo del animal:

“El animal en escena se encuentra perfectamente a gusto, porque no es perfectible. De lo que está seguro es de su propio cuerpo; no está seguro, en cambio, de toda la extrañeza del ambiente que lo rodea. El artificio de la técnica no le puede servir, porque se encuentra ya en un artificio más exaltante: estar alineado sobre un escenario, estar inmóvil en estado de jaque.” (S.R.S., 2013, p66)

EL ACTOR Y LA TECNICA

“...desprecio la técnica. Porque es miserable sin el valor de declararlo. Finge ser sutil para venderse mejor. Finge ser humilde, ser una disciplina que se envuelve en misticismo. La técnica finge mal. No sabe.” Romeo Castellucci.

Sobre la técnica la S.R.S desata toda una contraposición sobre lo que a esta esta preestablecido.

Generalmente desde que un “actor” empieza sus estudios sobre el teatro, todos sus maestros o acompañantes están recalcando la necesidad de aprender una técnica, incluso, se considera la actuación como una técnica en sí misma. Pero la S.RS parece estar más interesada por una

persona-actor que tenga un desarrollo más en su personalidad, con formas propias, que en su llamada técnica actoral.

La mayoría de las técnicas se enfocan en una forma determinada, sea de movimiento de voz o de sensación, esto bien puede desarrollar y fortalecer esa forma en la que se trabaja específicamente, pero deja de lado casi anulando por completo el resto de las distintas expresiones que cada ser humano posee como particularidad por su naturaleza:

“La técnica niega lo que puedo hacer, porque al ordenarme lo que debo hacer, me impide cualquier otra posibilidad, para quien carece de técnica todo es posible. Viceversa, para quien ejercita una técnica, casi todo es imposible, menos la propia técnica... La técnica es pues una cárcel, o mejor un laboratorio, o sea, en propiedad, una cadena perpetua. En efecto, la técnica obliga y modera la capacidad mental y física de la persona humana. Su ámbito y su trabajo conciernen precisamente a la limitación. Los límites se configuran de inmediato en las limitaciones. La persona que es sometida o se somete a la hegemonía técnica es una persona limitada. Todo, en la técnica, reconduce al límite, y toda técnica honesta debe manifestarlo, en lugar de disimularlo con falces impresiones de expansión ilimitada. El límite es el tema dominante – y a menudo obsesivo- que realiza el contacto con otro límite que, en un determinado momento, empieza a hacerme hacer, reivindicando para mí la alienación que le pido en mi sumisión. La técnica es siempre ajena y es siempre una praxis de alienación, por lo que se tiene un contacto de recepción y, al mismo tiempo, de contención.” (S.R.S., 2013, p.66)

Ahora bien, es claro que una técnica se aprende de un grupo que la maneja o de un maestro que la posee, al respecto Romeo Castellucci reflexiona sobre lo que lo hace hacer a uno

otra persona, es decir, el actor que aprende una técnica hace lo que hace porque otra persona se lo instruye, otra persona con la que además se crea una –figura de relación- entre el maestro y el alumno por lo que ya no es solo la técnica sino la relación lo que sobresale por nuestra naturaleza humana. Esta -figura de relación- ejerce en la mayoría de los casos una superioridad frente al alumno, lo que lleva a una relación de sumisión, sumisión técnica, lo cual no podría traer consigo nada bueno más que la reprensión del alumno en sí mismo, anulando toda voluntad personal:

“Con la técnica que se padece voluntariamente se está a merced, no ya de un individuo, sino de una –figura de relación-, por lo que una persona que admito empieza a hacerme hacer.... Lo que es realmente discriminatorio, pasa por la aceptación o la exclusión del énfasis individualista y nominal que reconoce el dominio del –maestro-, es decir cuando la técnica, sujeta a esa determinada persona por la que nos sometemos, pasa o no por el evento de una tristeza o de una alegría que el sujeto sometido inventa.” (S.R.S., 2013, p66)

Después de atacar la mayoría de las técnicas existentes Romeo Castellucci plantea una solución al tema, primero postulando la necesidad si de una técnica pero que pueda superarse:

“La técnica que se propone entonces es una especie de palanca de fulcro. Al tratarse de una palanca, la propulsión original, ósea la que, orientando su propia fuerza en una dirección, determina la posición de otra fuerza, se produce necesariamente una correspondencia simétrica entre las dos extremidades” (S.R.S., 2013, p66)

Se podría afirmar entonces que es una relación horizontal y no vertical, en donde se lleva a cabo una enseñanza mutua, claro está teniendo por sentado que un lado algunas veces va a estar arriba y el otro abajo y viceversa.

Por estas razones, vemos que las piezas de la S.R.S. están llenas de personas-actores que realmente no son actores y nunca antes del espectáculo habían pisado un escenario, o la aparición de niños, que en muchos casos resultan ser sus propios hijos, así como la presencia de animales reales, estos dos últimos recursos los podemos ver al comienzo de su obra “Inferno”, donde se presenta el mismo Romeo Castellucci, se pone un traje que lo proteja al parecer de unos perros que entran al escenario primeramente amarrados con cadenas y que luego se abaten contra él, proporcionándole mordidas por todo el cuerpo, mas delante de la pieza salen sus dos hijos como parte del espectáculo... “El cuerpo –animal, cosa o actor- llamado, encuentra la adherencia al escenario mucho antes que todos los esfuerzos realizados por la técnica, porque está expuesto en él” (S.R.S., 2013, p66).

El espiritualismo técnico de un actor me decepciona en su pequeño esfuerzo muscular de encubrir toda la serie de microscopios, inevitables errores gramaticales que la ineptitud original le produce. Cuanto más seguro esta voluntariosamente, tanto más patético me parece en su convicción de ser el señor del escenario, de encontrarse, es decir, adecuado y justo en ese lugar... A mí no me sirve la técnica porque no puedo equivocarme. Romeo Castellucci

SOBRE EL ESPECTADOR

“La relación entre el actor y el espectador es el origen del arte en sí.” Claudia Castellucci

Como tesis natural el acto teatral no se puede dar sin la presencia del público, es la relación y comunicación entre actor y espectador lo hace una presentación escénica, sin embargo, existen diferentes confrontaciones que plantean la creación que nace –para- el espectador y la creación que nace –para- uno mismo y que luego llega al espectador.

La S.R.S. tiene su posición al respecto: “Los espectadores son un destino, no un horizonte” (S.R.S., 2013, p), los espectadores, a pesar de que están presentes desde el inicio de

una creación como elemento fundamente en el teatro, no son en ellos en los que nace la creación, no son en quienes se tiene que pensar cuando se crea, se crea pues con razones y necesidades personales, estos, los espectadores aparecen al final como destino de la propia creación.

En uno de sus talleres de estudio uno de los estudiantes de Claudia Castellucci le realiza una pregunta al respecto:

“¿Puede decirse que los espectadores son, de algún modo, determinantes para los objetivos del diseño de dirección? No – es mi respuesta-. Los espectadores están siempre más allá de mi horizonte. Sé que existen y que iré a su encuentro, pero siempre están más allá de mi horizonte y ni puedo, ni quiero, verlos, ni mucho menos imaginarlos. Son sub fundamentales; no figuran, ni podrían figurar sin desequilibrar la tectónica artística entre las fuerzas influyentes de la creación dramática. El espectador no es un sujeto externo y, como tal, definido. Él es desde siempre y para siempre el motivo interior e indefinido de la creación” (S.R.S., 2013, P76)

Es importante y natural que el espectador este presente y preceda a la acción dramática, pero cuando no es la razón ni la principal inspiración por la cual se está creando, solo cuando no tiene rostro:

Él está conmigo cuando estoy creando, y, si creo, creo desde siempre para él y en él. Pero si tuviese un rostro, yo no crearía. Si tuviese un nombre, tampoco, porque llegaría a saber lo que no debo saber en absoluto para poder crear: lo que le falta. Imaginar a un espectador es tener delante lo que le hace falta de mí; es equivocarse un intercambio, porque crear de este modo significa colmar. (S.R.S., 2013, P.87)

Cuando se enfrenta el acto creativo a los espectadores la S.R.S. pretende entenderse como un acto más intuitivo y sensorial que racional, porque la llave de la interpretación resulta siendo individual y no apunta a un razonamiento colectivo, esto no quiere decir que la compañía no tenga una intención, la tiene sin lugar a duda, pero, deja espacio para la asociación personal, evitando generalizar las percepciones:

Pero eso no significa que sea un espectáculo irracional; al contrario, hay muchos indicios, muchas claves de acceso que conducen a una geometría, a un diseño muy específico, aunque se trata de una geometría variable, porque cambia según el espectador.

Es decir, 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. (La razón, 2010)

Según Romeo castellucci:

En estos tiempos hay una comunicación que está por encima del nivel cultural o conceptual, la cual se centra más en la sensación. Esta es una nueva condición típica del espectador de hoy; no le importa ser un estudioso para poder preciar un espectáculo, como ocurría hace 50 años. No es necesario para ir a ver un espectáculo.

Como reflexión apropiada Cabe preguntarnos si esta condición la poseen todos los espectadores a nivel mundial o si es una relación que se ha dado en algunos países por el desarrollo de nuevas propuestas escénicas de este estilo, es decir, su nivel cultural, y/o por las situaciones históricas que los han golpeado como lo es el caso de Europa y las guerras mundiales.

Más allá de esto, así algunos espectadores estén abiertos y puedan comprender estas propuestas o no, la S.R.S considera que el tratar de razonar y comprender el espectáculo es un – falso problema-, porque el ser humano experimenta todo el tiempo en su vida cotidiana emociones que no conocen de las razones, y estas por lo general son más fuertes que la razón y las que mueven realmente desde las vísceras al ser humano.

El clave del trabajo de esta compañía respecto al espectador es trabajar con códigos que todos reconozcan, teniendo claro que para cada uno a nivel sensorial significan y golpean de una manera diferente, y luego, además, se decodifican dejando que cada uno de los espectadores se cree su viaje individual e íntimo.

Trabajamos sobre la memoria de las cosas, sobre la memoria de las imágenes. Todo el mundo ha visto el cuadro *La lección de anatomía*, todo el mundo tiene almacenadas imágenes de Auschwitz, es imposible no tener en cuenta eso. Es imposible separar el conocimiento adquirido a través de la sensibilidad del que proviene del razonamiento. La belleza sólo surge del encuentro entre lo humano y lo inhumano

SOBRE EL POSTDRAMA DE Hans-Thies Lehmann

Así pues, en los textos organizados de modo posdramático, en lugar de echar de menos una imagen predefinida del ser humano, deberíamos preguntarnos que nuevas posibilidades de pensamiento y de presentación proponen para el sujeto individual. Hans-Thies Lehmann

A fines del siglo XIX las artes escénicas presentan una evolución que comienza a desintegrar los sobreentendidos y fundamentos del teatro dramático, básicamente refiriéndose a la oposición de presentar el texto o discurso en el centro de la creación, y se empiezan a desarrollar distintos

Tipos de lenguaje que entremezclan todas las artes en un mismo espectáculo. A este periodo se le denomina "crisis del drama" según Peter Szondi en su libro "Theorie des modernen drama", donde se cuestiona la supremacía del texto dramático como base para la creación teatral. Ante el panorama de estas nuevas y vastas tendencias teatrales que se empiezan a dar en las últimas décadas del siglo XX donde se quiebran las teorías y formas clásicas que hasta el momento se habían desarrollado en el teatro, Hans-Thies Lehmann decide proponer un ensayo que ayude a definir y categorizar estas nuevas expresiones. En 1999 sale la primera edición de su libro "Postdramatischer Theater" en alemán, el cual luego será traducido a varios idiomas entre ellas el español.

Este libro fue escrito con ánimo de clasificar estas nuevas tendencias, basándose en dramaturgos que de acuerdo con el planteamiento de Szondi desarrollaron diversas soluciones y caminos para acercarse al arte escénico de una manera diferente, como ejemplo podemos mencionar a Heiner Müller, Tadeusz Kantor y el teatro de la muerte, Brecht y el teatro épico, Artaud con el teatro de la crueldad, Beckett y el teatro del Absurdo, entre otros.

Este concepto de teatro pos dramático al cual nos hemos referido es desarrollado por el mismo Lehmann por analogía al término "postmoderno" que se refiere a los nuevos conceptos y movimientos artísticos y culturales que nacen para sobreponerse a la modernidad, así mismo, esta analogía que lehmann desarrolla, clasifica estas nuevas tendencias que se encaminaron en sobreponer el drama, cabe aclarar que como el posmodernismo, el posdrama no niega jamás el drama sino que por el contrario acepta su existencia y en base a esa tendencia busca superarla. Sin embargo, antes de que Lehmann desarrollara su ensayo sobre el teatro posdramático, el teatro que se estaba desarrollando intentaba adquirir diversos nombres que lo clasificaran: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de restauración tradicional/convencional y de teatro de

gestos y movimiento (lehman, 1999, p41), así como diversos investigadores daban una larga lista que según Lehman eran rasgos inequívocos para tratar de entenderlo como:

la ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad anti-textualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación el texto solo como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama y el teatro, carácter anti-mimético, rechazo de la interpretación, etc. (Lehman, 1999, p41)

Después de estos diversos intentos por desarrollar una teoría sobre las nuevas tendencias escénicas, es cuando Lehman en su libro, desarrolla la tesis principal del teatro pos dramático:

“La categoría del teatro posdramático propone la autonomía del arte escénico respecto al drama, se habla de autonomía porque no constituye una negación del drama.” (Lehman, 1999, p41)

La base es entonces cuestionar el concepto de ligar teatro y drama, pues en el teatro occidental, desde Aristóteles y Hegel estos estaban ligados dando como resultado una narración o fabula. Y lo que planteó Lehmann fue aceptar una existencia de teatro sin necesidad de drama.

Además de esto, cuestionar el concepto mismo de “Drama”, pues se plantea que el teatro pos dramático no es que carezca de drama sino más bien es un teatro que plantea un conflicto con el concepto de teatro que hizo una hegemonía entre teatro y drama literario de esto se encargó también Szondi que no sigue la definición de drama de Aristóteles sino que se encaminó por las reflexiones de creadores como Gordon Craig quien concibe lo dramático como una búsqueda que ningún texto puede por sí solo contener, es decir rescatar la acción que hasta el momento ha estado encerrada en la palabra.

Como consecuencia, el drama no se sitúa en el texto y tampoco es completamente ajeno a él, es decir el pos drama se da en la comunicación o perturbación recíproca entre texto y escena.

Para lograr esta comunicación, el drama se sitúa en la experiencia estética, cuestionando la necesidad de las categorías básicas de la poética (fabula, personaje, unidades de tiempo, etc.). Repensar el drama sin categorías o más bien añadiendo tantas categorías como las distintas evoluciones culturales lo requieran.

A lo largo de su ensayo Lehmann plantea un discurso sobre aquella teatralidad que pretende superar el drama, sobresaltando un proceso creativo basado en la subjetividad, donde el espectador puede construir o de construir libremente la pieza expuesta. Por lo que Lehman recurre al concepto freudiano de “evenly hovering attention”, es decir, “atención fluctuante”, donde el espectador debido a la subjetividad de la pieza debe permanecer constantemente atento para poder procesar su propia relación.

Cabe tener en cuenta que Lehmann subraya en el teatro pos dramático una de las características principales del postmodernismo, la cual se refiere a la interrogación continua de sí mismo. Se podría decir que se basa en la Auto-reflexión. Al respecto Lehman hace una reflexión pertinente:

“.. El lenguaje es por excelencia el que abre el espacio para uso auto-reflexivo de los signos. Sin embargo, en el teatro el texto está sujeto a las mismas leyes y prohibiciones que los signos visuales, auditivos, gestuales, arquitectónicos, etc.

Como complemento de esta postura podemos ver como Szondi sugiere que la forma dialógica ya no es la adecuada para representar al sujeto moderno y su fragmentariedad, por lo que se plantea mezclarlo con los demás elementos que componen la escena teatral.

De este modo, el teatro posdramático se convierte en un ensayo primordial en las investigaciones teatrales contemporáneas.

Es por eso que estudiando las bases, conceptos y algunos signos del teatro posdramático, consideramos posee varios elementos que terminan vislumbrando múltiples características del trayecto de la SRS. Al respecto mencionaremos algunos de los más sobresalientes. Cabe remarcar que no se pretende hacer una lista descriptiva, sino un acompañamiento a la mirada. “es preciso que se abra a los signos teatrales la posibilidad de operar precisamente mediante el abandono de la significación.” (Lehmann, 199, p 143)

1. El abandono de la síntesis

No hay síntesis; esta se combate explícitamente ya que el teatro pos dramático articula a través del modo de su semiosis una tesis que concierne a la percepción. Lehmann

Ya no es el entendimiento o razonamiento el que predomina en la escena pos dramática.

Buscando superarse se encamina hacia una comunicación que se base en la percepción, percepción que tiene como objetivo plurificar las diversas lecturas que se pueden percibir del drama.

Ya no es, como el teatro dramático una pieza que busca la coherencia, unificación y entendimiento de una sola percepción del drama, sino la multiplicidad y singularidad de cada percepción dependiendo cada espectador.

Para esta diversidad de percepciones abandona la síntesis y por el contrario maneja la fragmentación y duplicación, similar a un caos real; de esta manera el espectador construirá una relación teatral libre.

2. Imágenes oníricas

Si lo consideramos desde el punto de la recepción, se trata de la libertad frente a la arbitrariedad; o mejor, de una reacción idiosincráticamente involuntaria. Lehmann

Algo que caracteriza a las imágenes oníricas es la singularidad del soñante, se busca entonces alejarse tanto como se pueda de la generalidad, lo llama Lehmann (lo generalmente humano), encaminándose más bien a reconocer la diferencia, tratando de crear distintas fantasías y singularidades en cada espectador.

Es por esto que el discurso del drama pos dramático parece ser el mundo de los sueños de su creador, igual de fragmentado, superpuesto y como afirma Lehmann

..Lo esencial en el sueño es la no jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras “los pensamientos oníricos conforman una textura que se asemeja al collage, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo...”

(Lehmann, 199, p149)

3. Parataxis/ No-jerarquía 150

..El principio universal del teatro pos dramático es la des-jerarquización de los medios teatrales
Lehmann

Una de las mayores características de la escena pos dramática es la nivelación de todos los elementos que componen la escena teatral, es uno de los rasgos más fuertes que entra en conflicto con la escena dramática, ya que se cuestiona la supremacía del actor y del texto, alineándolos a la misma importancia que los demás elementos como las luces, el sonido, los objetos, etc.

Como resultado, tenemos una pieza que apunta más hacia una relación kinestésica, dado que cada uno de estos lenguajes apunta además a un significado diferente. Es por eso que se habla de un espectador que tiene que estar constantemente atento para poder unificar los signos entremezclados y poder concluir su propia percepción del drama, a esta actitud del espectador Lehmann la llama una “atención sostenida equivalente”, derivada de Freud quien cataloga esta atención al referirse al tipo de actitud que debía tener el médico al escuchar al paciente.

4. Simultaneidad

Quisiera cargar a los lectores y espectadores con tantas cosas al mismo tiempo que les resultara imposible procesarlo todo. Heiner Müller

Diferente al teatro dramático que propone encaminar toda la acción de un momento a un solo foco, el teatro pos dramática propone la simultaneidad de los signos, sobreponiendo unos encima de otros generando un caos.

Esto permite que cada espectador decida deliberadamente y de acuerdo con su preferencia escoger que quiere ver y que no, unificándose con la intención de singularidad de la lectura del drama, además le será difícil encontrar puntos de conexión concreta, por lo que empuja al espectador a activar más la percepción que el razonamiento lógico.

Como ejemplo pertinente para nuestra comparación, encontramos en “Julio cesar” de la S.R.S. lo un sin número de escenas que están sobrepuestas a una cantidad de sonidos y luces. Podíamos llamarlo como Helen Varopoulou lo clasifica: una segunda escena auditiva.

Vemos pues, como se encuentran en estas escenas un vasto bombardeo de imágenes y signos, y si no es así, por el contrario se ve la mínima utilización de estos pero en un tiempo de lentitud,

silencio y duración alargada que hace que el espectador mismo superpongo a esto todos sus pensamiento de fuga. Sea lo que sea se privilegia la privación y el vacío.

5. Musicalización, escenografía y dramaturgia visual

.. Para los actores, así como para los directores, la música se ha convertido en una estructura independiente del teatro. No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro como música. Helene Varopoulou

Con la caída del logocentrismo, viene la sobre exaltación de la música, además del desarrollo en potencia del elemento visual.

La importancia de incorporar la música surge del entendimiento de una semiótica auditiva, donde incluso el ritmo de los textos, acentos, etnias y demás entra en juego.

Aparece también la llamada dramaturgia visual, la cual deja de estar ligada al texto y resulta siendo independiente y trascender en su propia lógica. Esta categoría es una de las más fuertes del teatro pos dramático ya que muchos directores de la nueva escena resultan tener una relación muy estrecha con las artes plásticas, como lo es el caso de Romeo Castellucci.

CONCLUSIÓN

Incluso teniendo en cuenta que Romeo Castellucci afirme no estar interesado en las etiquetas de Hans-Thies Lehmann:

No tengo ningún interés en las etiquetas. Pero si se refiere a un teatro que quiere mostrar otro tipo de estructura teatral que el narrativo basado en el texto bueno, pues de acuerdo,

pero no es en absoluto lo que yo hago. Por ejemplo, mis dos últimos trabajos se bañan en el teatro dramático, pero es como la piel de la cebolla, es falsa, es conscientemente falsa, como el lobo que se viste de oveja. No hay ninguna regla, ésa es la buena nueva. Puedes utilizar todos los medios posibles pero debes «forcener» el teatro. Debes cortar en dos el cuerpo del espectador. La herramienta que utilices para esto da igual. Lo extraordinario del teatro es que todo es posible. La libertad es inmensa, pero la libertad es aterradora. No resulta algo agradable, da miedo. Hay que ir más allá de las etiquetas.

Podemos afirmar que la S.R.S. trabaja sobre las características bases que conforman el teatro posdramático según Lehmann, desde el cuestionamiento básico y rechazo del teatro clásico y su dramaturgia lineal.

En todas las piezas de los hermanos es clara su dramaturgia fragmentada, la simultaneidad en las imágenes y su estrecho vínculo con las artes plásticas, así como la des-jerarquización de todos los elementos que confluyen en el escenario, en donde el actor no representa una categorización mayor que el resto de las herramientas, entonces el actor se encuentra al mismo nivel y tiene la misma importancia dramática que tiene la luz el sonido y el video.

Podría continuar concluyendo y nombrando todos los elementos que la S.R.S utiliza para contar sus piezas, elementos que en su mayoría están nombrados por Lehmann como características populares del teatro pos dramático. Incluso en el mismo libro de teatro pos dramático, Lehmann hace referencia a la S.R.S como una compañía de teatro experimental basada completamente en el pos drama.

Pero más allá de clasificar, como el mismo Castellucci refiere, lo que vale la pena resaltar de su teatro, es la idea de construir con las propias ideas, esas que vienen desde lo más profundo de la conciencia o inconciencia humana, y que no tienen nada que ver con las tendencias y pensamientos globalizados y estandarizados. Se trata pues de un arte creado bajo las propias pasiones y creencias, un arte que mueva las entrañas de su creador.

Es esta investigación un llamado a la perturbación del arte, no una perturbación en el sentido negativo de la palabra, sino por el contrario, a remover la verdad desgarradora del mundo en el que estamos, en que vivimos y nos pertenece. Nos pertenece a nosotros que lo habitamos en este momento de la vida, en esta época, por lo que no podemos dejar que su curso siga estando bajo las ideas de un pasado que nos es ajeno y que poco o nada tienen que ver con nuestras nuevas necesidades.

Si, se trata de volver al origen, no al pasado.

REFERENCIAS

1. (2010). *La Jornada*. Ángel Vargas
<http://www.jornada.unam.mx/2010/03/11/cultura/a03n1cul>
2. (2013). *La Razón*. Pablo Caruana
<http://www.larazon.es/cultura/teatro/romeo-castellucci-el-teatro-no-puede-ser-un-XD2151275#.Ttt13j6K4h4mS9r>

3. (2013). *La Vanguardia*. Justo Barranco
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20130807/54379238258/romeo-castellucci.html>
4. Castellucci R. (2013) *Los Peregrinos De La Materia, teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Edición Continta Me Tienes
5. Francois, J (1987). *La condición postmoderna*. Edición Minuit.
6. Lehmann, H. (1999). *Teatro Posdramático*. México. Edición paso de Gato