

El Espectador en el Teatro de Romeo Castellucci

LÓPEZ, Liliana / Coordinadora Área Artes del espectáculo y psicoanálisis IAE UBA -
liliananoelopez@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro radical – protagonismo del espectador- cuerpo

> Resumen

Romeo Castellucci crea a partir de la consideración sobre la mirada y el cuerpo del espectador, esto es lo que le interesa, más que el cuerpo del actor. Ha dicho que quiere tomar el cuerpo del espectador en consideración, y que el status del espectador le interesa más que el status del actor. Así crea una escenografía y una dramaturgia visual, no espera que el espectador descifre nada, más bien que tenga sensaciones visuales y auditivas. Toca su cuerpo cuando la acción transcurre a una altura que obliga a permanecer con la cabeza inclinada hacia atrás mirando hacia arriba casi todo el tiempo y lo toca literalmente cuando en el movimiento del agua hacia el delta en la obra que describimos *Ethica...*, literalmente llega al espectador y lo obliga a correrse para que la acción dramática avance.

> Presentación

Agradecimientos al IIC, al Teatro Coliseo y a la Biblioteca de la Cía Raffaello Sanzio

Romeo Castellucci es un director de escena, dramaturgo, artista plástico y escenógrafo italiano. En 1981, Romeo Castellucci funda, junto con su hermana Claudia y Chiara Guidi, la Societas Raffaello Sanzio. Su compañía, de las más experimentales, reúne todas las expresiones artísticas en escena, y se ha afirmado, a partir de la mitad de los años ochenta y, sobre todo, en los años noventa, en Italia y en Europa, como uno de los grupos de investigación teatrales más radicales de la escena italiana contemporánea.

E. Papalexioiu, en *La dramaturgia de la mirada: estrategias de visión y revelaciones ópticas en el teatro de Romeo Castellucci* sostiene:

“El teatro desde su inicio fue creado con material voyeurista. Aristóteles en su Poética ya lo manifestaba ... La etimología de la palabra "teatro" nos lleva al término "vista", que significa mirada, contemplación, mientras que theatron es "el lugar para ser visto", es decir, el lugar donde uno mira y está vigilado. Esta referencia a los orígenes del teatro no es casual. En el drama griego antiguo, el papel del espectador y el poder de la mirada fueron de primordial importancia, al igual que en el teatro de Romeo Castellucci y su compañía artística Societas

Raffaello Sanzio, en la que se centra este artículo. Planteando la pregunta "¿Cuál es el significado de mirar?", Romeo Castellucci aboga por una dramaturgia de la mirada, tratando de activar la capacidad de mirar, además de ser observado".

› **OBRA *ETHICA. Natura e origine della mente***

En mayo de 2019 se presentó en Buenos Aires en el Teatro Coliseo la obra *ETHICA. Natura e origine della mente*.

Esta obra fue creada en Venecia para Biennale College Teatro en Agosto de 2013, coproducida con el Théâtre de la Ville y el Festival d'Automne de Paris, en colaboración con la Biennale di Venezia.

El título de esta performance fue tomado del Segundo Libro de la Ethica de Spinoza, en el cual el filósofo explora la naturaleza del pensamiento superior y el poder de la mente como núcleo o locus donde se constituye la realidad misma. Quien piensa es un todo con la realidad.

Una joven cuelga de un cable a varios metros del suelo, sujetándose únicamente con el dedo índice de su mano izquierda. Lejos de estar desesperada, parece tener pleno control de la situación... debajo deambula un perro entre los espectadores. Camina al azar, vagando, de pronto maulla. Se inicia un diálogo entre el perro/gato y la joven sobre el descubrimiento de ambos de ser frutos de la visión interior del espectador. El perro/gato ha decidido ser y darle voz a una videocámara. La joven es la luz. La multitud, tercer personaje, reacciona a las palabras dichas: es la mente, protagonista que su nombre a esta acción. Contra este telón de fondo, la performance se abre para descender hacia el delta, donde las aguas llegan a su fin: un auditorio.

La imagen creada en la mente del artista llega, por fin, a la del espectador que, al recibirla, le asigna una forma. El objetivo es congelar el pensamiento en el acto de recibir la imagen para sellar la fusión entre la recepción del espectador y la creación de la imagen original.

Para la misma época de la puesta de la obra en Bs. As., Romeo Castellucci dialogó con Ivana Costa a través de una videoconferencia abierta en el Istituto Italiano di Cultura.

Allí planteó su concepción del espectador como personaje, hay un elemento fundante en el teatro concebido como un contacto que se materializa en el cuerpo del espectador.

El espectador es parte de la escena, ingresa en ella con su presencia, con su cuerpo como parte de la obra. La referencia es muy primaria, a una situación pre verbal donde lo fundamental no es el texto sobre el cual hay distintos niveles de lectura. Se refiere al cuerpo todo del espectador, no únicamente a su cerebro. Entra en juego una esfera emotiva, sensitiva. R C dice que hay dos temperaturas: una más fría conceptual y otra más caliente que es el cuerpo.

En escena pone animales, niños, etc. lo que supone una situación de fragilidad por la imprevisibilidad y lo azaroso, pero él sostiene que lo impredecible es precisamente una potencia. No deja de ser una paradoja porque supone elementos fuera de control para dar potencia, en un juego entre lo frágil y lo fuerte, entre el orden y el desorden.

› ***Un teatro radical***

Su teatro tiene un estilo, en el que hay tensión y dedicación a la imagen que no ilustra, sino que crea un problema. Su poética tiene un hilo evidente expresado en la solidez de un oficio que viene desde las artes visuales y está en su modo de construcción de una obra, hay formas que reconocemos sin dudar cuando asistimos a una obra de su autoría pero al mismo tiempo, es múltiple y abierta a la interpretación.

La marca o el estilo Castellucci para él no es una buena noticia, él preferiría sorprender, en cuanto al proceso creativo dice no ser disciplinado, no es sentado en un escritorio que él crea, sino que está atento a capturar imágenes que pasan, presta atención, escucha y toma muchos apuntes. No cree que una imagen se invente, toma imágenes ya existentes pero la técnica es el montaje que es infinito porque dicha asociación está a cargo del espectador.

Las técnicas son diversas y varían según los proyectos, ya que trabaja con actores profesionales y no profesionales.

Se define como radical hoy. Habida cuenta de las vanguardias y la imagen, aprecia una radicalidad del lenguaje en el teatro. El teatro debe ser radical, en tanto origen del lenguaje humano, su raíz es la ficción y el tiempo. Esa raíz en el lenguaje es el meollo de la condición humana y en esto se emparenta con la concepción psicoanalítica del sujeto hablante.

Ha dicho que el teatro no cambia nada, no es un instrumento político pero se convierte en político cuando en vez de ofrecer respuestas, proporciona enigmas y problemas. Ese es el sentido del teatro para él y por tanto nunca será cómodo.

R C sostiene “el teatro es inútil, es necesario porque es inútil, quiero decir que es un modo de suspender la realidad para inaugurar una realidad paralela en la que rigen otras reglas. Es una necesidad desde los mismos orígenes del teatro que se suspenden las leyes comunes”.

Ante la pregunta acerca de la influencia o referencia de Artaud, respondió que sin ser un hombre de teatro él lo pondría cerca de Esquilo o de Shakespeare o de Beckett para pensar el teatro occidental. Le importa Artaud en tanto ha pensado la forma de estar vivo a través del teatro.

Tanto Artaud como R C se sublevaron contra la normalización de los cánones y han buscado en diversas manifestaciones artísticas una alternativa a los paradigmas dominantes y ambos fueron cuestionados por la Academia y por la Crítica.

Su teatro ha tenido críticas y resistencias, fue atacado por políticos y extremistas de derecha y conservadores y por la crítica misma. No es algo deliberado, no le interesa la provocación. Cuando acontecen no lo modifican como artista no cambia sus decisiones en cuanto a sus obras, sigue adelante, sí lo perturban como hombre, como persona.

¿Qué es lo que desestabiliza? ¿Qué factores llegan a provocar desconcierto en los espectadores? R C crea nuevos lenguajes, genera un alto impacto visual y sensitivo en el público por la utilización del espacio y por la aparición de animales y personas cuyos cuerpos desequilibran por la discapacidad, por la enfermedad o por la obesidad, alterando las supuestas jerarquías de las vidas que importan más y las que importan menos.

Se trata de un creador que toma riesgos, que apuesta a suspender el orden y hacer emerger el defecto, el error y la falla. Tiene una posición muy controversial sobre el espectador y sobre el espacio.

En la obra de la que hablamos al principio el espacio habitual del público estaba invertido, era el escenario del teatro. Allí cada espectador, uno por uno, entraba a través de una silueta recortada en la pared de la escenografía a la escena. Insistimos, de a uno por vez, y no sin cierta incomodidad, el cuerpo del espectador debía acondicionarse a un espacio estrecho para poder pasar.

R C crea a partir de la consideración sobre la mirada y el cuerpo del espectador, esto es lo que le interesa, más que el cuerpo del actor. Ha dicho que quiere tomar el cuerpo del espectador en consideración, y que el status del espectador le interesa más que el status del actor. Así crea una escenografía y una dramaturgia visual, no espera que el espectador descifre nada, más bien que tenga sensaciones visuales y auditivas. Toca su cuerpo cuando la acción transcurre a una altura que obliga a permanecer con la cabeza inclinada hacia atrás mirando hacia arriba casi todo el tiempo y lo toca literalmente cuando en el movimiento del agua hacia el delta en la obra que describimos, literalmente llega al espectador y lo obliga a correrse para que la acción dramática avance. La puesta tiene además una estética que recuerda a las artes visuales, en sus formas, colores, y en el diseño de luz.

En la construcción del espectáculo es importante el lugar del espectador pero cuál es ese lugar no lo sabe hasta que pasa, antes de la puesta, es un enigma, no considera la respuesta en términos de qué puede pensar el espectador, lo descubre después.

Si hay actores en el escenario eso es sólo una de las dos mitades que conforman el evento teatral, mitad que espera en cierto modo la presencia del espectador desconocido, su reacción, intuición, fantasía y modo de comprender, la reacción del público es esencial para la propuesta escénica, él logra desplazarlo de su lugar habitual, en la obra que mencionamos esto es literal.

Y tampoco elige los actores, sino que se le imponen, es la dramaturgia la que manda, determinando que a ciertos actores se sienta obligado a llamarlos, Depende mucho de los cuerpos, de cómo se mueven, de un nivel de comunicación muy primario, un nivel “mamífero” en el que se puedan reflejar los fantasmas del espectador, y éste pueda proyectarse, comunicarse pero a nivel elemental. Todos los elementos afloran al mismo tiempo que golpean el cuerpo del espectador, algo surge al mismo tiempo que la onda emotiva que el actor emite toca el cuerpo del espectador.

Dicha experiencia sensorial, emocional y cenestésica se vive como espectador en *Ethica*, en una suerte de captura por lo que está sucediendo, en un espacio muy alejado de la comodidad de una platea, en que el espectador es casi obligado a correrse ante el avance de la acción dramática.

› ***El cuerpo y el arte***

En trabajos anteriores nos hemos preguntado por lo que la estética hace en lo corporal, en lo pulsional. El impacto estético es corporal, la obra toca el cuerpo. El cuerpo erótico de un texto no está en lo gramatical, pero se apoya en eso para plantear otro plano.

El cuerpo no tiene las mismas ideas que el Yo. Hay un placer del texto que no tiene que ver con las concepciones ideológicas del espectador, hay impacto del texto fuera de las convicciones del lector o del espectador. Entran en juego emociones, sentimientos y aspectos afectivos, en relación al núcleo de lo trágico, hay también un fenómeno catártico, que por reproducción y purga da descarga a determinados afectos.

Hay un quantum de excitación que no se explica por la vía de lo simbólico, sino que toca lo físico. Y que implica lo económico en psicoanálisis, con la fuerza de lo pulsional, algo de lo sensible, no de lo comunicativo.

Los versos de la poesía se encargan de hacer arder los deseos a partir de las memorias, de nuestros recuerdos hundidos sin saberlo. El poema instituye y bordea a través de la palabra un vacío, y resuena en el cuerpo. Borges decía que la poesía debía impresionar inmediatamente y de un modo casi físico y cita a un poeta inglés que dice que si al leer un poema no sentimos que nuestra sangre circula más de prisa, ese poema ha fracasado. Lo bello no es equivalente al placer, a lo agradable, algo excede la figura de lo agradable o lo apolíneo en un sentido griego.

› ***El teatro, la tecnología y la época***

La tecnología tiene un lugar muy importante en sus obras, no obstante recuerda que ya en el teatro griego había tecnología y sostiene que el lenguaje es una de las primeras tecnologías. Lo que considera trascendental es que la tecnología no debe transformarse en gadgets, debe tener espíritu, fantasmas. Son máquinas que hablan, que remiten a hombres y también a vida y muerte. No pueden ser máquinas que funcionen como gadgets, como adminículos que se usan a propósito, tiene que transformarse en fantasmas, deben ser máquinas que hablen de lo humano.

En nuestra época de seres alienados por el exceso de imágenes, la emancipación del espectador –como dice Rancière- es entonces la afirmación de su capacidad de ver lo que él ve y de saber qué pensar y qué hacer con ello.

R C sostiene que la tecnología invade nuestra vida como ligada a la comunicación y por lo tanto tiene poder. El poder no está hoy en la Iglesia o en las multinacionales, está en la tecnología, pero el teatro y el arte tocan el cuerpo y tienen la función de ser interruptores de la comunicación.

Somos espectadores 24 horas al día, el teatro es uno de los pocos lugares donde el sujeto “elige” ser espectador. El teatro para R C es como una casa o un palacio donde el pensamiento es el arquitecto y el espectador es invitado a entrar. Ese pensamiento no es racional, no es una filosofía, el teatro debe crear un problema, quizás incluso allí donde no lo había. Y el trabajo no está del lado del Bien, no es conciliatorio sino que, al igual que en la tragedia griega, asume el Mal, es un pensamiento transversal, oblicuo, lateral cuyo trabajo es crear un problema en sus instancias estéticas y éticas.

El teatro ha de conectarnos con ese sujeto dividido que somos, habitados por el inconsciente, operamos muchas veces en contra de nuestro propio bienestar, somos limitados y desconocemos las implicancias derivadas de nuestros propios actos que hacen que muchas veces seamos colaboradores de nuestra ruina, de nuestra desdicha.

› ***A modo de conclusión***

Hay ejes en los que R C se ampara y sobre los que funda su poética, las escenas donde retrata a sus personajes desencajados son sobrecogedoras: algo ha sucedido allí y algo está por suceder. Es la tragedia humana vista por el artista y vuelta a ver por el espectador que es observado desde la obra.

Hay una especificidad del lenguaje teatral que implica una operación sobre el tiempo, así como el pintor trabaja con el color, el escultor con la piedra, el teatro trabaja con el tiempo.

Ese tiempo no es cronológico, es un tiempo psicológico, eso es ser radical. Ha de llevar a entrar en otra dimensión temporal, otro tiempo. Y R C aclara que esto no ninguna mística ni esoterismo sino una

estructura psicológica que tiene que ver con el Real del cuerpo en términos de lo que hay de oscuro detrás de la piel y que es perturbador.

El teatro se dirige a lo Real, suspender la realidad implica acceder a lo Real.

Y en esto se refiere al término Real en psicoanálisis.

El cuerpo para el psicoanálisis va más allá del soma y de la necesidad, más allá de lo biológico. Dada la pre-maturación e indefensión del ser humano, es imprescindible la presencia de un otro que cuida y nombra construyéndose en ese movimiento la erogenización de ese cuerpo atravesado por el lenguaje.

Lacan habla de tres registros Imaginario, Simbólico y Real.

Para finalizar, diremos que el espectador no es un sujeto externo y como tal definido, está presente y precede a la acción dramática cuando no tiene rostro ni nombre y luego durante la acción es arrancado de su zona de comodidad habitual haciendo emerger un espacio de indeterminación y de falta de control que suspende el orden cotidiano y habitual de distribución de los cuerpos.

Nos preguntamos ¿el espectador deviene protagonista?

Bibliografía

Dubatti, J. (2018 y 2019) "Seminario sobre el público CCC."

Dubatti, J. "Espectadores: acción, liminalidad, historia." En línea: <<https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/WhctKJVRMHtpNxZrdFGkzmxmwXQtLlfKBdNwdLLTKPRgNBttnZxtqvJrZCDhfFVMBQHvRdb?projector=1&messagePartId=0.1>> (Consulta: 10-05-2019)

Rancière, J. "El espectador emancipado." Manantial

Castellucci, R. (mayo 2019) "Obra de teatro Éthica: origine y natura della mente" y Videoconferencia IIC, Bs. As.

Eleni Papalexiou, "The dramaturgies of the gaze." En línea: <https://www.arch-srs.com/news-1-ct1a/NewsPostsItem2_ia79mw09265_2/E-Papalexiou-%E2%80%9CThe-Dramaturgies-of-the-Gaze-Strategies-of-Vision-and-Optical-Revelations-in-the-Theatre-of-Romeo-Castellucci%E2%80%9D> (Consulta: 20-05-2019)

Eleni Papalexiou, (2015) "La dramaturgia de la mirada: estrategias de visión y revelaciones ópticas en el teatro de Romeo Castellucci" en George Rodosthenous (ed.), *Teatro como Voyeurismo. Los placeres de mirar*, Londres: Palgrave-Macmillan, 50-68

---, "Homo spectator / Go down, Moses." En línea: <<https://www.arch-srs.com/news-1-ct1a/iqjmluf719/E-Papalexiou-Go-down-Moses>>

---, (9-12 de junio de 2016) "Desciende, Moisés" *Actuaciones máximas*, Universidad Estatal de Montclair

Helena Grehan, (2009) "Genesis: The spectator and useless suffering" in her book *Performance, ethics and spectatorship*, Palgrave Macmillan. En línea: <<https://www.palgrave.com/gp/book/9780230518018>> (Consulta: 24-05-2019)