

Redefiniciones de la vanguardia histórica en el teatro de postvanguardia de Romeo Castellucci y la societàs Raffaello Sanzio

MUSITANO, ADRIANA / FFyH, UNC- Instituto Artes del Espectáculo, UBA-
adrianamusitano@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas. Tipo de trabajo: ponencia

^a *Palabras claves: vanguardia- postvanguardia- autonomía- contradicciones- paisaje dramaturgico*

› **Resumen**

Inscribo este trabajo en mi investigación postdoctoral –correlativa al proyecto UBACyT que dirige el Dr. Jorge Dubatti– y en dos temporalidades: una, la vanguardia histórica (futurismo y surrealismo) y otra, de la postvanguardia, seleccionando dos técnicas y sus modulaciones estético-políticas en el teatro de este siglo XXI. Analizo aspectos escenográfico-plásticos, la materialidad sensorial, y la atmósfera pensada desde el futurismo con lo que hoy propone el teatro de Castellucci y de la Societàs Raffaello Sanzio (SRS). Resalto aspectos pre-modernos en el empleo de la coincidencia oppositorum, propia de la religiosidad y mística medieval, en su transformación a través de la belleza compulsiva que los surrealistas buscaron y aquella que la SRS redimensiona como experiencia de las contradicciones existenciales.

› **Autonomía del arte, una paradoja conceptual**

Lo que sí puede hacer el arte con su “autonomía”, su imaginación y su libertad formal es indicar la existencia posible de un mundo de libertad no enajenada, cuya realización solo puede ser llevada a cabo por los hombres y mujeres de carne y hueso operando sobre sus condiciones materiales de existencia
(Grüner, 2016: 42).

Hablar de autonomía en el arte desde los teóricos de las vanguardias históricas del siglo XX lleva a pensar una paradoja, porque desde la estética –y también en nuestro caso por la historia del teatro– y cuando nos referimos a las producciones artísticas que, calificaríamos de “más autónomas”, nombramos aquellas que posibilitan pensar “la existencia posible” desde la ética, el pensamiento, y la política. O sea nada menos autónomo que ese concepto de autonomía, pues nombra una de las contradicciones que hacen a lo que es

propio e impropio del arte, ya que constituye ese estatuto del arte que implica un ir más allá de sí, un exponerse a sus propios límites, aún enfrentándose a su disolución en experiencia, tal como lo muestra otro postulado y praxis de las vanguardias históricas, tal el acercamiento entre arte y vida. Postulado que desde los años 70 ha definido aspectos relevantes de la teoría del arte de vanguardia, sea desde lo positivo en Poggioli (1964), o cuestionado en Bürger (1974). Cuando el arte experimenta y explora esta otra contradicción que articula opuestos y los pone en tensión sin negarlos pareciera que se hace más autónomo y por tanto se relativiza como institución. Cuando es rota la ficción se incursiona en la realidad, y si esta lo abarca deja de ser arte –deviene activismo, o lo subsume en anti-arte, como sucedió con el dadaísmo; si es pensamiento de sí constituye una forma de autorreflexividad que niega el arte en tanto acción conceptual y no vital. Dice Dubatti (2017b):

Fusionar el arte con la vida implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital) y vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o “artistizada”, constituida por el arte). No requiere que una esfera sea absorbida por la otra sino que ambas se determinen mutuamente. Destruir la institución-arte pretende acabar con las dinámicas del artista, el espectador y las instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica, Universidad, empresarios, salas, premios, etc.) tal como se han impuesto en Occidente en los procesos de la Modernidad: el artista “genio”, el espectador “consumidor” o “pasivo”, las reglas de legitimación y consagración de arte, las formas de regulación estética, política, económica, moral, religiosa, etc. Esta doble inflexión del fundamento de valor otorga a la vanguardia una historicidad que la diferencia de otras expresiones de lo nuevo y el cambio en los procesos de modernización anteriores (pulsos de renovación intrainstitucionales).

Planteadas en su carácter tensivo estas cuestiones, tomamos dos fragmentos del “Manifiesto del Teatro Sintético Futurista”, publicado en 1915, y escrito por Marinetti, Settimelli y Corra (en Settimelli, 2007: 33-40):

La realidad vibra a nuestro alrededor atacándonos con restos de fragmentos de hechos combinados entre sí, encastrados unos con otros, revueltos, embrollados, caotizados (Settimelli, 2007: 36).

Es ESTÚPIDO no rebelarse contra el prejuicio de la teatralidad cuando la vida misma (que está constituida por ACCIONES INFINITAMENTE MÁS EMBARAZOSAS, MÁS REGULADAS Y MÁS PREVISIBLES de las que se desarrollan en el campo del arte) es en su mayor parte antiteatral y ofrece incluso en esta faceta innumerables posibilidades escénicas. TODO ES TEATRAL CUANDO TIENE VALOR (Settimelli, 2007: 37).

Notamos en estos párrafos cómo se disuelven las oposiciones, ingresando un modo anti convencional de pensar el teatro, que con respecto a la realidad deviene más vital (autónomo) que dicha realidad.

Si tensamos la línea temporal desde finales del XX e incluimos las dos décadas iniciales del siglo XXI, es la producción de la Societas Raffaello Sanzio (SRS), con dirección de Romeo Castellucci (RC) la que nos permite establecer postulados y procedimientos específicos de la postvanguardia –usados en el período 1995-2015– en una eficiente composición escénica de cruces y fusiones de fronteras, reveladora tanto para los actores como para el público. Se presenta un modo diferente de tratar lo paradójico en un ir siempre tras la dificultad, y es el propio artificio del arte de postvanguardia el que se percibe en la

coexistencia de opuestos y que genera la resistencia a lo unívoco, como efecto del pensamiento filosófico anti metafísico, teatro antiliterario, con prevalencia de lo performático y de la poesía. Romeo Castellucci en su dramaturgia hace coexistir los opuestos cuando traduce dramáticamente la muerte y el dolor en un paisaje de superficie (Musitano, 2016), que borra las diferencias, articulando pensamiento, poesía, instalación, performance y teatro. El crítico italiano Ponte di Pino expresa que:

... la Raffaello Sanzio utiliza las armas de la ironía y de lo paradójico para liberarse de la pesantez inútil de una cultura y de una ideología que limitan y pervierten. Los cuatro jóvenes de Cesena [se refiere a Romeo, Claudia y a los otros dos hermanos: su esposa Chiara y el hermano Guido], intelectualmente voraces, se apropian de los lenguajes de la tradición y de la modernidad, del *comic* al video, de la ideología a la teología, de la filosofía a la ciencia, de la mitología a la antropología, con un divertido y refinado juego de emboscada intelectual. Se empeñan en la elaboración (y destrucción) de mitos contemporáneos, que asumen la forma de órdenes verbales y lugares comunes, plenos de sorna y crueldad (Ponte di Pino, 2013: 31, traducción nuestra).

Es decir, que director, grupo y actores piensan y hacen el arte teatral presionando en sus contradicciones, en su autonomía, en el vínculo con la vida y con la institución teatral en la que inscriben sus acciones. Tratan de que la tarea de mirar no sea fácil al público, y que funcione como acción de conocimiento, así buscan efectos que muevan, conmuevan, sensibilicen. Tal lo propio de una postvanguardia que diseña la escena a nivel de superficie –por ejemplo, así producen teatro en Argentina Emilio García Wehbi, Rafael Spregelburd, en España y Francia, Rodrigo García, en Bélgica Jan Fabre– experimentando con obras dadas, literarias y/o pictóricas, a las que modifican, transforman, muchas veces dadas vuelta o hechas jirones, presentadas con técnicas digitales en la pantalla, en exploraciones con materiales plásticos, sólidos o líquidos. Marcamos el trabajo en superficie porque no hay búsqueda de comunicación a nivel de mensajes o ideas a transmitir, ya que los sentidos se constituyen desde los significantes y lo simbólico matérico. Se conforma en la escena una comunicación a nivel sensorial –que gracias al paisaje dramático, lo figural y lo performático– determina un convivio diferente que podría estimarse en tanto presencia como no “autónomo”, porque el mundo de imaginación que este teatro crea profundiza desde los cuerpos de los actores un trabajo no ilustrativo que ataca lo convencional dramático-textual. Por la presencia de los actores –con usos de voces, gestos y trabajo no interpretativo– se produce una conceptualización tensional de tipo físico-emocional que ilumina nuestra condición humana. Ante el dolor, la enfermedad y la muerte los Castellucci marcan en sus producciones la imposibilidad de comunicación, optan teatralmente por la coexistencia entre iconoclasia e iconografía. La primera, se vincula a una tradición antigua oriental que cuestiona la presentación de imágenes de lo divino, porque se considera que a dios es imposible representarlo. Así se obstaculiza la comunicación con los espectadores y privilegia la dificultad, instalado en escena los silencios y vacíos, y cada espectáculo supone poner obstáculos, privilegiar el monólogo, suspender el diálogo, promover formas comunicacionales por climas,

sensorialidades y que director y actores se vinculen con el espectador desde un “teatro dei murati” (Musitano, 2015).

La autonomía se basa en un acto antiteatral, porque la mirada desde antiguo define al género teatro y lo que se ve –siendo su sentido lo iconográfico– en estas producciones se redimensiona cuestionando lo teatral desde otro lugar e interrelación de géneros. El dolor y lo terrible conviven con la belleza y el juego, y el uso de las imágenes tiene un tratamiento de-simbolizante, pues aunque se las vinculen a tradiciones y mitos operan como significantes, tensionados a la iconodulia ponen a los espectadores frente a una especie de muros metafóricos, que dificultan la comprensión, aún cuando recuperan la dimensión antropológica mediante ciertos sonidos, gestos, música o actuación. Esta práctica escénica implica una perspectiva técnico-existencial que resalta la memoria y la composición con restos, fragmentos, imágenes y sonidos en disolución, corroídos por el uso, pervertidos por lo social. Y desde este empleo metamórfico de las tradiciones se entiende por qué este teatro no es neovanguardia y sí postvanguardia, según lo que Bürger (2010: 91) manifiesta:

A causa de las vanguardias, la sucesión histórica de procedimientos y estilos se transformó en una simultaneidad de lo radicalmente diferente. Esto tiene como consecuencia que ningún movimiento artístico pueda pretender legítimamente ser *un progreso histórico en el arte* respecto de otros movimientos. Que la neovanguardia, que se muestra con tal pretensión, apenas sea capaz de cumplirla responde a que esto sucedió en una etapa anterior. *Hoy*, ya no se puede rechazar el empleo de técnicas realistas argumentando la evidencia del estado histórico de las técnicas artísticas (las cursivas son del autor).

Advertimos que lo futurista y lo surrealista se redimensionan en esta postvanguardia. Castellucci y la SRS incorporan objetos/espíritus/robots/autómatas/imágenes/luces, que cruzan la escena de modo ‘natural’ y podría decirse que mediante modalidades de lo realista, ahora con impronta tecnológica y medial. Se produce el encuentro con lo propio de los sueños y pesadillas, insertas en lo virtual devenido ‘real’. Esta gente de teatro sabe sorprender al espectador para que lo maravilloso golpee (Castellucci, 2013:169). En la espacialidad escénica se mixturán los opuestos (vida-muerte, sueño-realidad, castigo-piedad, por nombrar algunos) y se producen resonancias en el mirar y oír de cada espectador. No importa si siente el público gusto o disgusto, es posible ver cómo se han transformado las propuestas de los futuristas y cómo se las ha articulado a procedimientos de la imagen surrealista, y específicamente me refiero a la belleza convulsiva (véase Breton, 1992; Durozòì, Lecherbonnier, 1976; Foster, 2008). Observamos la asidua recurrencia a la plástica y el trabajo con “las imágenes conductoras” que proponían los futuristas, mediante aquellas imágenes que relacionan lo espiritual y social –ahora en los italianos de Cesena no en tanto intra-psíquico ni personal/individual del automatismo surreal– sino que en el convivio teatral por la materialidad de las imágenes el público accede y experimenta “algo más” que una atmósfera o encuentro con lo “maravilloso”. La dinámica de las imágenes –ya dijimos, significantes– convoca el imaginario tras una actividad experimental, inmersa en un laboratorio de las artes, que retoma procedimientos de

vanguardia, no de ruptura sino de transformación. Para más precisiones citamos postulados y manifiestos del teatro sintético, del teatro de la sorpresa, y de la escenografía y coreografía futurista. La primera cita es del manifiesto de 1915, presenta el trabajo sobre la escena; la segunda, da el tono de lo autónomo y reflexivo del “Manifiesto del teatro de la sorpresa”, de Marinetti y Cangiullo, de 1921; mientras que la tercera, señala la interrelación artística, lo ilimitado y anti-convencional de la teatralidad futurista:

La mayor parte de nuestros trabajos han sido escritos en el teatro. El ambiente teatral es para nosotros un camión cisterna ilimitado de inspiración: el movimiento circular de la sensación magnética permea nuestra sensibilidad en el teatro vacío, dorado y colorido, en una mañana que prueba el cansado cerebro; la entonación de un actor nos sugiere la posibilidad de componerlo desde un agregado paradójal de pensamiento; un movimiento en el escenario nos da el motivo para una sinfonia de luces; la carnosidad de una actriz se impone a nuestra sensibilidad generándonos conceptos plenos de geniales y pletóricos atajos (Marinetti et al., 1915. Traducción nuestra).

Abbiamo più volte dichiarato che elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, che l'opera d'arte è **autonoma**, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio (el destacado nuestro).

(...) il Teatro della Sorpresa contiene oltre a tutte le fisicofollie di un caffè-concerto futurista con partecipazione di ginnasti, atleti, illusionisti, eccentrici, prestigiatori, oltre il Teatro Sintetico, anche un Teatro-giornale del movimento futurista e un Teatro-galleria di plastica, e anche declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà compenstrate di danze; poemi paroliberi sceneggiati, discussioni musicali improvvisate tra pianoforti, pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell'orchestra, ecc. (Marinetti y Cangiullo, 1921).

El encuentro con lo inesperado, la improvisación, los efectos buscados destacan y hacen a lo teatral, las liminalidades bucean en la interrelación de lenguajes artísticos, y desde la práctica escénica se conceptualiza sobre la atmósfera a crear con “las imágenes conductoras” que remiten a esa puesta en escena compleja y polimatérica de los espectáculos. Dice Prampolini en una apuesta que contradice la autonomía:

Como la plástica de vanguardia vuelve su propia inspiración a las formas creadas por la industria moderna, la lírica a la telegrafía, así la técnica teatral se orienta hacia el dinamismo plástico de la vida contemporánea, la acción.

Los principios básicos que animan el ambiente escénico futurista, son la esencia misma del espiritualismo, la estética y el arte futurista, esto es el dinamismo, la simultaneidad y la unidad de acción entre el hombre y el medio ambiente (Prampolini, 1924. Traducción nuestra).

Precisamente esta manera muestra el empleo de lo material y espiritual en la creación de atmósferas, el uso de formas escultóricas, objetos transparentes, imágenes para climas y sensaciones, que en los Castellucci, además, se enlazan con una antigua tradición de representaciones e inscripción artística en el medioevo, renacimiento, y modernidad.

El grupo de Cesena no busca dar respuestas con sus espectáculos –como Artaud quemaba las preguntas sin dar respuestas– trabaja con imágenes simples, que “nos pertenecen a todos”, en las que nos reconocemos, interpelados, y perturbados. Esto permite sostener la secundariedad del texto con respecto a

la escena, así Tackels (2005) define a los Castellucci “Ecrivains de plateau”. Tanto RC como su grupo ponen en acción ese *plus* de teatralidad que abrumba, para que en los espectáculos surjan aspectos desconcertantes, tal como sucede con *Giulio Cesare*, según el investigador belga:

El espectáculo de los Castellucci es duro, duro como madera calcinada. Una visión brutal se libera, sin vueltas, y sin ningún tipo de explicación. Se podría decir que maltrata al gran poeta, Shakespeare es violentado por la locura de sus actores... (Tackels, 2005:108. Traducción nuestra).

Si retomamos la tensión con la iconodulia es en la última parte de *La Divina Comedia*, “Paradiso” la que resulta paradigmática. Para un mejor acercamiento al problema tensional entre la dificultad de ver y entre esa maquina de visión que es el teatro, comparamos las dimensiones plásticas y filosófico-espirituales que se dan en la instalación que remite al Paraíso, en la Iglesia de Los Celestinos, en el mismo festival de Aviñón del 2008 en el que RC presentó “Inferno” y “Purgatorio” (analizados como paisaje dramático en Musitano, 2016a). Allí está clarísimo el obstáculo en su materialidad, se posibilitan solo tres minutos para que cada espectador mire, luego de la espera las personas se hallaban en largas filas y luego de que cada uno entra se lo enfrenta a un hueco desde el cual mira –un fragmento desolador de iglesia vacía– y observa como figón el piso bañado de agua, el piano incendiado, unas telas oscilantes desde el techo... Al ser situado como *voyeur* cada cual percibe las ruinas de esa tremenda comedia dantesca hoy actualizada, preguntándose seguramente ¿qué es del paraíso?, ¿qué de la felicidad eterna?, ¿qué miramos acá?, ¿por qué esta cruel visión? Sin Beatrice el poeta también se ausenta. A las imágenes del hueco se les suma al obstáculo la ausencia, a lo que no se ve lo que se ve con dificultad, y esta sensibilización desconcertante es parte de una coacción y experiencia pensante. Se comprende el montaje del que se es parte, que ese ir hacia “el conjunto de cosas no pensadas” (RC, 2013: 12) tiene una secuencialidad: va del hueco a ese conjunto desolador constituido por el piano, el incendio, el agua, el velo, o desvelo, pérdida, dolor, imposibilidad de... Se complementan los elementos (aire, tierra, fuego, agua) en un arte conceptual que “agita el cuerpo, los cuerpos” (RC, 2013). La teatralidad se muestra diversa en la tensión entre lo representacional y lo no representacional. Es claro que no es mimesis, sí poética figural, conceptual, en fuerte tensión con lo figurativo. Se percibe la plástica, los objetos, los movimientos, la música, los sonidos (incluidos los del propio cuerpo del espectador) para que lo enigmático surja desde lo elemental, como sucedía en el futurismo, especialmente desde las “emanaciones cromáticas de fuentes luminosas” (Boccioni, Prampolini, en Antonucci, 1974: 53-54). El uso de imágenes naturales y culturales se apoya en la auto-reflexividad de la puesta, monta un espacio vacío/lleño para la concepción del paraíso que resulta un espacio devastado con el piano incendiado, el agua que inunda el piso, los velos negros que se mueven... y entonces aparecen ese quién, ese qué... o sea las preguntas sin respuesta, que conducen al monólogo en el espectador, desvelado ante ese paisaje dramático, en un *estar ahí* bio-patético, que resalta la mirada de superficie, sobre los significantes, y la experiencia paradójica.

Interesan en este teatro de postvanguardia el olvido del texto –o su secundariedad a la escena– y la búsqueda una actuación libre de convencionalismo o ilustraciones, con una atmósfera material que sensibilice con recursos escénicos, plásticos, fotográficos, escultóricos, empleo de luces y sombras, en el juego entre lo netamente visual y lo sonoro, en funcionalidad de ruidos, música y máquinas escultóricas. Entonces, es evidente que prevalece la percepción del montaje, modalidad compositiva explícita en dadaístas y surrealistas, ya anticipada por los futuristas. El teatro de los Castellucci, resulta postvanguardista porque en línea exploratoria, son rotundos sus gestos de violencia contra lo dado, contra ciertas convenciones e ideologías, cuando no busca consensuar, ni agradar. Es un teatro político y ético, autónomo de las convenciones, aún las del género. Es parte de la postvanguardia cuando reelabora tradiciones, sin rechazarlas en bloque tal como hacían las vanguardias históricas, en gesto antipasatista, sino que la SRS redimensiona formas escénicas, plásticas, filosóficas propias del conocer de medievales, renacentistas, y modernos, sobre todo aquello abierto a lo espiritual y maravilloso –como determinamos con respecto a los usos de los objetos esféricos y la iconografía que viene de los artistas plásticos flamencos– dentro de lo conceptual matérico (Musitano, 2016a).

Marcados los procedimientos empleados por Castellucci y su grupo y la búsqueda de una experiencia postvanguardista, es interesante resaltar que la redefinición del teatro del pasado en el actual se hace desde lo que llamamos “sensorialidad pensante” (Musitano, 2017), y que de alguna manera se responden los tres interrogantes que plantea Dubatti (2017b):

Vale preguntar a los fenómenos dramáticos y escénicos de la post- vanguardia por los tres modos de lectura surgidos de la vanguardia: qué violencia destructiva ejercen sobre poéticas precedentes, qué retoman de los procedimientos pre-modernos y anti-modernos, cómo se relacionan con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo. Pero se instala una radical novedad: se trata de indagar en el nuevo fundamento de valor, en la nueva concepción, no necesariamente vinculados a la vanguardia histórica, en tanto la post-vanguardia es fatalmente intra-institucional. La post-vanguardia se manifiesta en el creciente canon de multiplicidad o destotalización, molecularización de los fundamentos de valor (Dubatti, 2017).

Bibliografía

- Antonucci, G. (1974). *Lo spettacolo futurista in Italia*. Roma, Studium.
- Breton, A. (1992). *Manifestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini.
- Bürger, P. (2010) [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Península.
- Castellucci, C., y Castellucci, R. (2013). *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis de teatro*. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio. Editorial Continta Me Tienes. Madrid.
- Castellucci, R. (2009). DVD. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Arte Editions. Avignon. Societas Raffaello Sanzio, <http://www.raffaellosanzio.org/>.
- . (2013). “Romeo Castellucci: No me interesa dar respuestas”, entrevistado por Carlos Pacheco, en lanación.com. Espectáculos, 16/10/2013, online, <http://www.lanacion.com.ar/1629318-no-me-interesa-dar-respuestas>
- . (2010). “Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci”. Entrevistado por Vargas, Periódico *La Jornada*. México. Jueves 11 de marzo de 2010, p. 3. La Jornada, Sección Cultura. México. Consulta 4/4/2015.
- . (2008). Entrevista de Gustav Hofer, en DVD. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Francia, Arte Editions.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- . (2017a). “Las experiencias convivenciales, *le serate* del futurismo como teatro liminal”, Conferencia Plenaria, VIII Jornadas Nacionales y III Internacionales AINCRIT, Buenos Aires. Pp. 9-31, en <http://www.aincrit.org/pdfs/actasaincrit2016.pdf>
- . (2017b). “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”, Revista *Artescena*, Chile.
- Durozòì, G., y Lecherbonnier, B. (1976). *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid, Guadarrama.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Grüner, E. (2016). *El encuentro de Breton y Trotski en México*. Buenos Aires, Instituto del pensamiento Socialista. Pp. 39-: 42 Revista Ideas de izquierda, Buenos Aires, marzo.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones Del Cotal.
- Marinetti, F. T., y Cangiullo, F. (1921). “Il teatro della sorpresa. Manifiesto futurista, Milano, 11/10/1921, en <http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/sorpresa.htm>; y en <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/teatroSorpresa.htm>

Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. El arte argentino de fin de siglo XX. Teatro, plástica y videoarte*. Córdoba, Editorial Comunicarte.

—. (2014). “Las poéticas de lo cadavérico, memoria social del arte y rituales tanáticos. Teatro y plástica de la Argentina de finales del siglo XX”, en Pino, Mirian, Ángela Díaz, Laura Fandiño, Liliana Tozzi, *Lenguajes de la memoria I*, Córdoba, Narvaja Editor. Pp. 135-147.

—. (2015). “Romeo Castellucci y Societas Raffaello Sanzio, entre la iconoclasia y la representación de la muerte”, Conferencia Plenaria, Jornadas UNA, Biblioteca Nacional, CABA.

—. (2016a). “El paisaje dramático y la traducción del dolor”, en Van Muylem (comp.) *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Papeles Teatrales, FFyH, UNC. Pp. 13-48.

—. (2016b). “El tratamiento de la muerte en dramaturgos argentinos, 1980-2000”, en *Dramateatro Revista Digital*. Año 18. Nueva Etapa. N° 1-2, Octubre 2015-Marzo 2016. Pp. 255-267.

—. (2017). “Objetos luminosos, sensorialidad y experiencia pensante en *Il Purgatorio* de Romeo Castellucci (2008)”. VIII Jornadas Nacionales y III Internacionales AINCRIT, Buenos Aires. Pp. 223-237, en <http://www.aincrit.org/pdfs/actasaincrit2016.pdf>

Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente.

Ponte Di Pino, O. (2013). *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*. E-Book. Italia, Doppiozero. Ateatro.

Prampolini, E. (1924). “L'atmosfera scenica futurista. Scenosintesi- Scenoplastica -Scenodinamica- Spazioscenico polidimensionale- L'attore-spazio-Il teatro poliespressivo”. En línea, <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/atmosferaScenica.htm>

Settimelli, L., F. T. Marinetti, y otros. (2007). *Futurismo. Manifiestos y textos*. Buenos Aires, Editorial Quadrata.

Tackels, B. (2005). *Les Castellucci*. París, Besançon: Les solitaires intempestifs.