

ROMEO CASTELLUCCI Y LAS MÁSCARAS QUE HORADAN EL ROSTRO

A partir de la investigación «El borramiento del rostro en el teatro de Romeo Castellucci». Autora: Martina Tosticarelli.

Desde las máscaras masoquistas de la década de 1990 hasta las mascarillas de la escuadra especial que examina un refugio contaminado en *Uso umano di esseri umani*, su última creación, el uso de las máscaras en las creaciones de Romeo Castellucci aparece siempre alejado de la anécdota, ligado al gesto puro y radical. Borrar el rostro, desfigurarlo, penetrarlo hasta apedrearlo en su versión más polémica –en la que un grupo de niños arremete contra una imagen del rostro de Cristo– parece haberse vuelto una obsesión cada vez más tenaz en la trayectoria teatral de este creador. Dentro de este contexto la máscara, entendida como elemento retórico desestabilizante de la integridad ontológica del cuerpo, satisface plenamente a su propósito. Lejos de limitarse a cumplir una función decorativa o narrativa, la máscara lleva a cabo una función dramática esencial: en palabras del propio director, ayudar «a conjurar la caída del personaje».

Con Castellucci el personaje se convierte en figura y el uso de la máscara solo puede justificarse como algo intrínseco a la configuración de cada figura, no como un elemento añadido para definir una época o indagar en aspectos psicológicos sino para aumentar la sensación de caos y confusión; también de violencia, pero sobre todo de interrogación, de inestabilidad, de perplejidad. La máscara no es nunca un suplemento sino que obedece a una necesidad estrictamente dramática que la impone al igual que impone los cuerpos anoréxicos o mutilados en tantos otros casos. Necesidad cruel, artaudiana en este sentido y esencialmente trágica, de exhibir en escena aquello que desborda las fronteras del cuerpo por «demasiado humano» enfrentándonos sin tapujos, y de manera siempre escandalosa, a las contradicciones de nuestra propia naturaleza.

La máscara es un elemento tan propio a la *figura* que Castellucci se declara incapaz de encargarse su diseño a un figurinista. Su estética puede llegar a ser tan rudimentaria como la de un pasamontañas de tela o de tricot, o una especie particular de capucha que recubre prácticamente toda la cabeza dejando al descubierto en una única abertura la zona de los ojos, la boca y la nariz. Puede ser incluso una máscara negra pintada sobre el rostro, un pañuelo que cubre como un velo la mirada o cualquier artilugio capaz de socavar la identidad a través de un gesto vacío que se presenta como productor incesante de muerte.

En *Masoch* de 1993, las máscaras de cuero negro enfundan el rostro de unos seres derrotados, humillados, infinitamente culpables. El masoquismo se introduce en su

sentido profundo, filosófico, no meramente sexual: Castellucci presenta la derrota y la humillación como un cuestionamiento profundo sobre la potencia del teatro, como una forma de resistencia pasiva contra el poder. Para el director italiano el actor sufre una culpa repetitiva propia del masoquista porque, al ser forzado a salir a escena, su cuerpo se ofrece automáticamente a la lapidación de las miradas. «Estar ahí» equivale a un castigo, a pasar vergüenza, a exhibir su vulnerabilidad.

El simple hecho de «mantener la presencia» sobre el escenario constituye para Castellucci uno de los gestos más violentos y radicales de comunicación que puede experimentar el ser humano, y la máscara no debe, en ningún caso, disimular el conflicto, la tensión natural, única y absolutamente abrumadora que se crea entre el actor y el espectador. Actor que, dicho sea de paso, no suele ser un actor formado académicamente sino alguien que es elegido –o «encontrado», como suele decir Castellucci, a la manera de un *objet trouvé*– por sus características extraordinarias para crear, precisamente, ese vínculo.

Superada la etapa iconoclasta, las máscaras continúan utilizándose y evolucionando durante todo el ciclo de la *Tragedia Endogonidia*, en donde las figuras carecen de personalidad o de carácter, tendiendo a aparecer en bloques compactos o, solitarias, de manera ambigua o fantasmagórica.

A pesar de la exquisita elaboración artesanal que caracteriza a las máscaras más arquetípicas de este período, herederas de las figuras más artificiosas de los comienzos y generalmente vinculadas a una serie de figuras auxiliares tan extrañas como el arlequín de Roma o el *clown* de Avignon, se otorga una importancia especial a los pasamontañas, que se utilizan en escenas de especial interés.

En *Cesena #01* aparece una figura desnuda enfundada en un pasamontañas negro que deja sobresalir sus largos cabellos por debajo de la máscara mientras realiza una serie de enérgicos movimientos musculares y ejercicios respiratorios. La figura surge de un cochecito de bebé y se transforma de niño a mujer, de víctima a insecto y bestia humana. Mientras lleva el pasamontañas, que incluye unas discretas orejas, conserva una apariencia irracional y animalesca, absolutamente terrorífica cuando al final de la escena aparece combinada con misteriosos sonidos guturales.

En *Avignon #02* la misma figura aparece muy brevemente para ceder el protagonismo a un niño abandonado que, con un pasamontañas blanco y unos tacones que le hacen caminar con inseguridad, avanza a tientas hasta quitarse la máscara y caer.

En *Berlin #03* la figura de una madre que pierde a su hija acaba de perfilarse con una especie de capucha pasamontañas blanca que esconde parte de su abundante cabellera dándole el aspecto de un ser extraño, infrahumano, pero también criminal. El

dolor de la madre se representa como un crimen porque es solamente en la piel de un criminal que puede llegar a sentirse.

En Bruxelles #04, al final de la extraordinaria escena del viejo, este se pone un pasamontañas para esfumarse, literalmente, de su cama de hospital.

El uso del pasamontañas en la *Tragedia Endogonidia* es absolutamente fundamental ya que el ciclo se plantea como un sistema abierto en constante estado de fuga, y por tanto los seres que protagonizan los sucesivos episodios son seres exiliados, desterritorializados, que sufren su «no-pertenencia» a ningún lugar concreto, seres que, condenados a vivir como nómadas, vagan indefinidamente de manera anónima. La consecuencia del pasamontañas, en este caso, no es solo suprimir violentamente la identidad de esos seres a los que se les impide acabar de constituirse como personas. Existe, asimismo, una derivación determinante, la condena automática de todos esos seres a la marginalidad. El pasamontañas transforma a su portador en un «ser cualquiera», un «hombre del montón», una «singularidad cualquiera» que está por definición atravesada por la diferencia. La figura se convierte en un todo-comunicable, un puro-comunicable potencial en el cual el espectador puede encontrar un reflejo de sí mismo. El concepto de «un ser cualquiera» encierra por tanto, dentro de un movimiento único, a la comunidad de la escena y de la sala, convirtiendo al actor en el doble del espectador e incluyendo al uno y al otro dentro de una misma experiencia efímera.

Es evidente que para Castellucci el pasamontañas es una pieza clave en la configuración visual y conceptual de la figura del héroe sin destino. En la tragedia clásica el héroe siempre muere, sin embargo en la *endogonidia* el héroe es inmortal, se reproduce indefinidamente solo, sin necesidad de otros, y vive eternamente sufriendo, infinitamente culpable. El héroe es un ser débil, sin raíces, que va perdiendo sustancialmente el rostro –su identidad primera– en su eterno peregrinar. Esa anulación de los rasgos es absolutamente necesaria para mostrar el vacío en que está sumido ya que, degradado y mimetizado con su entorno, es ignorado por todos los que le rodean. El pasamontañas, sin embargo, no es el único recurso utilizado en este sentido. La máscara, por su parte, no necesita ser siempre objetual.

En el inicio del episodio de Londres, cubierto por una niebla espesa que añade a la atmósfera una densidad particular, una mujer con un vestido de época victoriana, largos cabellos rubios y la cara completamente pintada de negro aparece apoyada sobre un muro de brocado del mismo tono del vestido en un incierto estado de contemplación. Su silueta se mimetiza con el muro hasta tal punto que el espacio que ocupaba su rostro se convierte en un hueco, un verdadero pozo de misterio, el umbral de una puerta –a la vez obstáculo y agujero visual– que obliga a la mirada a decidir

entre el deseo de pasar y el duelo interminable de no poder alcanzar lo que hay detrás.

Al igual que el pasamontañas, el rostro negro impone su distancia, la distancia de un contacto suspendido, de una relación imposible de materializarse en el mundo físico, pero la escena no acaba aquí. Esta mujer despersonalizada, puesta en común bajo el sugerente nombre de Yourself Before, acaba asesinando con un simple gesto a Yourself After, una niña idénticamente vestida que representa a ella misma. A continuación se despoja de sus ropas y, cogiendo una máscara griega, se lamenta ritualmente de su pérdida con el cuerpo sacudido por contorsiones como si intentara darse a luz otra vez. Se trata de una ceremonia hermenéutica en la que la identidad arrebatada intenta recuperarse a través de un trabajo con esa máscara tan típica de la tragedia que da como resultado un ser amorfo cuyo rostro pasa a ocupar el reverso del cuerpo: acéfalo, la cavidad bucal, aquella que en la tragedia griega garantizaba la resolución de los conflictos a través de la palabra, es ahora la del ano, la de la suciedad y los desperdicios. El héroe trágico se presenta entonces como el protagonista de un conflicto de resolución imposible, deshonorado, indefenso, como una masa defectuosa.

En *Persona* de 2011 Castellucci vuelve a recurrir a la máscara griega, esta vez un papiro de bronce de época helenística que aparece colgado en un muro de un oscuro refugio antiaéreo. Las cavidades de los ojos y la boca de la máscara están dotadas de un dispositivo mecánico que, contradiciendo la pesadez del bronce, produce un movimiento muy rápido de la lengua y los ojos como si tratara de la suma de la mirada y los gritos de toda la ciudad. Sentidos multiplicados por movimientos delirantes y sonidos repetitivos, desesperados, que resuenan en el bronce como una campana de alarma. *Persona*, que en latín significa justamente *máscara*, intenta enfrentar al espectador cara a cara con el pánico de una población que vive aterrorizada. Un miedo que no es posible sugerir a través de unos gestos impuestos al rostro de un personaje y que Castellucci considera que solo puede llegar a transmitirse a través de una mirada rígida, no-humana.

Deshumanizar el rostro, velarlo, arrebatarle significativamente la mirada individual para poner en común el sufrimiento es una tarea insistente, una intención manifiesta constantemente reformulada. El ciclo *Le voile noir du Pasteur*, creado para el Festival de Aviñón de 2012, supone un nuevo giro conceptual en este sentido. La primera escena comienza de una manera apocalíptica, con una especie de tifón acompañado por el ruido ensordecedor de un terremoto que arrolla todo lo que encuentra a su paso produciendo una nube de partículas en suspensión que cubre todo el escenario. De

los escombros surge la inmensa habitación de una casa austera en la que un pastor puritano se cubre el rostro con un velo negro antes de desaparecer.

Para llegar a la verdad, decía Heidegger, es necesario un velo; para revelar es preciso velar: desde este punto de vista, cubrirse el rostro se convierte en un acto subversivo, igual que el de los bandidos que se sitúan fuera de la ley. Y si bien no queda claro si el ocultamiento de la mirada del Pastor es un acto de expiación o sacrificio, de orgullo o humildad, el efecto que genera ese velo es indiscutible, un inmenso vacío en torno a su persona, ya que es condenado hasta su muerte a una vida solitaria. El velo negro no es más que otra forma de agujero, el nuevo abismo de los caídos en desgracia, la visión genuina de la incertidumbre y el desasosiego que produce la soledad.

Hablar de máscaras en el teatro de Castellucci es, por lo tanto, adentrarse en un universo eclipsado por la sobrecogedora e impactante visualidad genérica de las figuras, pero de cuyo estudio pueden desprenderse gran parte de las claves de su trabajo, de su manera de concebir la escena a través de los seres que la habitan. Como conclusión podría decirse que, en Castellucci, las máscaras no reproducen un archivo de gestos sino que sirven al drama del gesto desprovisto de toda acción y contenido porque el dolor, la humillación, la impotencia, no pueden ser transmitidas de manera directa a través del gesto experimentado sino solo a partir del gesto hueco, sostenido. Entonces cobra pleno sentido aquella frase que aparece al final de *Genesis*, *From the Museum of Sleep*, cuando una voz lejana murmura: «Me han dicho que una vez hubo un teatro. Una vez hubo un teatro que usaba una máscara. Removida la máscara, el rostro del teatro ya no será el mismo».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos:

- Castellucci, Romeo (2001): *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*. Roma: Ubulibri.
- Castellucci, Romeo (2002): *To Carthege then I Came*. París: Actes Sud.
- Castellucci, Romeo y Guidi, Chiara (2001): *Les Pèlerins de la matière*. París: Les Solitaires Intempestifs.
- Castellucci, Romeo y otros (2007): *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*. EE. UU. y Canadá: Routledge.
- Chinzari, Stefanis y Ruffini, Paolo (2000): *Nuova scena italiana*. Roma: Castelvecchi.
- Papin, Aline (2009): *L'Acteur survivra t-il? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci?* Trabajo de investigación Haute École de Theater de Suisse Romande.
- Pittozzi, Enrico y Sacchi, Annalisa (2008): *Itinera: Trajectoires de la forme*. París: Actes Sud.

Entrevistas:

- Castellucci, R. Entrevista Diario *Página 12*. Buenos Aires, 16 de octubre de 2013.
- Crombez, Thomas y Hillaert, Wouter. Interview de Romeo Castellucci. Bruxelles, KunstenFESTIVALdesarts, 2003: <http://www.zombrec.be/srs/interviewsfr.pdf>
- Delvaux, Vincent. Romeo Castellucci: Voyage au bout du theater: http://vincentdelvaux.be/docs/interview_castellucci.pdf
- Piccino, Cristina. *Il manifesto*. 8 de octubre de 2010.
- Pirillo, Antonino. «Conversando con... Romeo Castellucci». En Culture Teatralli.org.

Videos:

- «Romeo Castellucci. L.#09 London». YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=SxPD7S8_R1c
- «Romeo Castellucci. A.#02 Avignon». YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=pBjBqJmPURE>
- «Tragedia Endogonia - Societas Raffaello Sanzio – Cesena – Romeo Castellucci». YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-08pVAhCcOo>
- «Sul concetto di volto nel figlio di Dio / Romeo Castellucci / Théâtre, arts visuels – Italie». YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=jxLQFgigabc>
- «Romeo Castellucci (Raffaello Sanzio) Sul concetto di volto nel figlio di Dio – intervista». YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=sUMfj61NB60>
- «Presentación de Los peregrinos de la materia, de Romeo y Claudia Castellucci». YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=jEM2PtXMiaY>(consulta 26/04/2015)
- «L'interview de Romeo Castellucci, metteur en scène». Entrevista de M. Klaric. RTBF.be :http://www.rtbf.be/video/detail_l-interview-de-romeo-castellucci-metteur-en-scene?id=1939242

Página web:

<http://www.raffaellosanzio.org/>