



nSICILIA¹, MOVIMIENTO EN LUGAR LIMITADO

nSICILIA, MOVEMENT IN LIMITED PLACE

Nicoletta Cappello

(nicappello@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0490-0941>



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.41.06>

ISSN 2444-3948

Resumen: El trabajo estudia el proyecto de teatro-en-sociedad que la directora Emma Dante inicia con *mPalermu*², espectáculo escrito colectivamente a partir del cuerpo y en relación con el territorio siciliano. A través de un análisis complejo de los procesos creativos y de los resultados poéticos reflejados en *mPalermu*, se buscan en la obra los gérmenes de un discurso feminista en Sicilia desde el cuerpo como sujeto teatral. La investigación propone una metodología original, fiel a la corporeidad del teatro, que utiliza la práctica gestual y las herramientas interpretativas como fundamento teórico y técnico para un análisis creativo e intuitivo.

Palabras Clave: Pedagogía Teatral, Dramaturgia gestual, Interpretación.

Abstract: The essay studies the project of theatre-in-society started from the director Emma Dante with *mPalermu*, piece devised collectively in close relationship with the Sicilian territory. Through a complex analysis of creative processes and poetic outputs reflected in *mPalermu*,

the seeds of a feminist discourse from the body as theatrical subject are sought in the piece. The research proposes an original methodology, faithful to the corporeity of the theatre, that uses gestural practice and interpretive tools as a theoretical and technical basis for a creative and intuitive analysis.

Key Words: Theatre Pedagogy, Gestural Dramaturgy, Acting.

Sumario: 1. Introducción. 2. El espectáculo mPalermu. 3. La compañía Sud Costa Occidentale. 4. Poética y pedagogía. 5. Conclusiones. Obras citadas.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4).

NICOLETTA CAPPELLO. Nacida en Sicilia en 1989. Tiene estudios clásicos de bachillerato y estudios en derecho. En 2016 se ha titulado en Interpretación Gestual en la RESAD cursando un año de intercambio Erasmus en el departamento de Physical Theatre de la Folkwang Universität der Künste de Essen. Ha completado el Máster en Teatro y Artes Escénicas en la UCM de Madrid en 2018. Ha trabajado como asistente de la directora Emma Dante, de la pedagoga teatral Chiara Guidi (Societas Raffaello Sanzio), como actriz y co-creadora con varias compañías internacionales y como pedagoga teatral (Università di Forlì). Es co-creadora en colectivo de la pieza gestual *Paliques Femeninos de Amedias Teatro*, presentada en La Cárcel de Segovia y en Russafa Escénica Valencia. Su solo de movimiento *Cricket Sound* ha sido presentado en el Physical Theatre ShortCut en Maschinenhaus Essen, en el Pina Bausch Theatre de la FudK y en Feldstärke Pact Zollverein. Actualmente desarrolla junto con Kira Anzizu el proyecto de pedagogía teatral *Dramasofía* sobre filosofía y adolescencia residente en FabraI Coats Barcelona y en PimOff Milano.

I. INTRODUCCIÓN

El artículo quiere contribuir a reforzar una tendencia nueva dentro del análisis del teatro, la de evaluar la pertinencia entre las técnicas y las poéticas vivas a partir de los procesos de creación de los autores. Promueve un estilo de análisis original que, fiel a la fisicidad del teatro, propone el cuerpo como sujeto de análisis. Se sirve de la práctica gestual y de las herramientas interpretativas gestuales como base teórica y operativa para un análisis intuitivo y creativo. En concreto, este trabajo busca aclarar la relación entre las formas poéticas, de producción y organización reflejadas en *mPalermu* con la cultura y el territorio siciliano para encontrar los rasgos gestuales que definen la obra de Dante y, en ellos los gérmenes de una poética teatral siciliana en construcción.

Respetando la tensión entre poética y reflexión teórica, este análisis adopta como marco conceptual la idea de «proyecto teatral», propuesto por la pedagoga polaca Elka Fediuk en su libro *Formación Teatral y Complejidad* (2010). Basándose en el pensamiento complejo, este concepto sirve como modelo de análisis que pone en relación poéticas y técnicas teatrales. Por otro lado, concibe el «acto teatral como acto convivial⁵» —tal y como lo define el filósofo argentino Jorge Dubatti en *Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina* (2007)— estudiando el aspecto presencial, comunitario y territorial del teatro como lugar de creación artística y social.

El marco empírico que se plantea es el del análisis de la práctica y del conocimiento somático que de ella se deriva. Las herramientas corporales que se analizan en el presente artículo son relativas a tres áreas concretas de la interpretación gestual:

– el sistema de actuación de Michael Chéjov (2015), porque establece las bases de un training psicofísico como fundamento práctico de la fuerza creativa del actor, en concreto, su técnica del Gesto Psicológico.

– el concepto de pre-expresividad en la Antropología Teatral de Eugenio Barba (1993), porque fundamenta la relación del actor con sus propias herramientas creativas; lo que, en un plano operativo, construye las bases de su comportamiento escénico.

– la relación sonido-movimiento en la Expresión Corporal según el método Schinca (2010) a partir del cual se proyectan las correspondencias prácticas y analíticas entre la expresión sonora y corporal.

2. EL ESPECTÁCULO *mPALERMU*

2.1. La autora

Emma Dante nace en Palermo en 1966 y estudia como actriz en la *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico* en Roma. De esa época recuerda los espectáculos de Kantor y Barba, y las lecturas teatrales (sobre todo Dostoievsky) que la influirán en su visión del teatro como búsqueda, en la atención por la musicalidad de la palabra y en la elección de la familia como tema privilegiado de su obra. Después de sus estudios trabaja como actriz en teatro y cine, pero la vida de gira y los roles que interpreta no la satisfacen. De la colaboración con el arquitecto italiano Gabriele Vacis hereda el training físico de la *schiera*, un ejercicio basado sobre el ritmo y trayectorias en el espacio que utilizará como herramienta compositiva. Por razones familiares vuelve a Palermo en 1996 con la idea de dejar el teatro, cuya vida tampoco le satisface. En Palermo encuentra a los jóvenes actores que formarán con ella la Compañía Sud Costa Occidental, que llevará a la fundación de un teatro, escritura y puesta en escena propios como forma de acercamiento a una ciudad que «ya no sentía como suya». (Dante 2010). Con el espectáculo *mPalermu* gana el premio *Scenario* en 2001 y el premio *Ubu* en 2002 y empieza a girar por toda Europa.

Con *mPalermu* se inicia el repertorio siciliano de Dante, que desarrolla una reflexión sobre los temas de la muerte y la familia (Porcheddu, 2010, pág. 69). En los últimos siete años paralelamente a la actividad de la compañía Dante, se dedica a la dirección de óperas líricas. Desde el 2015 es directora artística del Teatro Biondo Stabile de Palermo y de su *Laboratorio Permanente* para la formación de actores.

2.2. La obra

El objeto del análisis es *mPalermu* en cuanto que es la obra más representativa de la poética de Dante por su relación explícita con el territorio siciliano. El mismo título, «dentro de Palermo», identifica al teatro con la ciudad y le da a la obra un carácter meta-teatral. Es el manifiesto de un proyecto teatral dedicado al territorio y un universo poético que estudia

a Sicilia como metáfora del mundo y del teatro, según la afirmación de la propia Dante: «Palermo es el teatro⁴» (2008: 101).

mPalermu es la primera obra de Dante. Se estrena en 2001 ganando el premio nacional de teatro *Scenario*, lo que le permite ser conocida en Italia y en el extranjero. La obra tiene carácter inaugural del método de escritura de la autora y condensa en sí una carga utópica de teatro como proyecto generador de un repertorio desde el que se desarrollará la reflexión de la autora sobre la familia siciliana. La obra cuenta en el tiempo dramático de un día la experiencia existencial de la *Famiglia Carrolllo*, una familia del sub-proletariado palermitano que se prepara eternamente para el paseo del domingo sin conseguir nunca salir de su casa. Afirma Dante que *mPalermu* es la bomba de la que han nacido todos sus espectáculos (2010, pág. 55). Marca el nacimiento de un «teatro imposible» (Dante, 2007, pág. 19) en donde teatro y territorio se fusionan en el espacio fronterizo de un nuevo horizonte estético de negación de la representación. Es un teatro imposible porque se enfrenta con los límites materiales que el teatro sufre históricamente en Sicilia y porque mantiene un fuerte espíritu de compromiso social que ella percibe como utópico.

El crítico teatral Gerardo Guccini (2010, pág. 110) define *mPalermu* como «expresión de un cortocircuito entre contexto social y dimensión totalizante del teatro, donde la fábula es sustituida por el mundo psíquico siciliano». Un específico entramado cultural sustituye la fábula en la obra y se filtra directamente en los métodos de escritura de la compañía, de carácter antropológico y «pre-teatral» (Guccini 2010, pág. 111). A partir del juego entre el espacio y los cuerpos, *mPalermu* une los planos antropológicos de cultura oral, la vida popular y el folklore con los mecanismos teatrales para evocar el mundo psíquico siciliano. El teatro pone en acción un trabajo de campo (Giacchè, 2004) que representa, estudia y critica la tradición siciliana como sistema de relación con la realidad.

2.3. El contexto cultural

El mundo psíquico siciliano puede describirse a través de tres rasgos principales: la insulación, la familia y la calle.

2.3.1. La insulación

La insulación es una actitud cultural (Barsotti, 2008, pág.10) de los sicilianos hacia su propia identidad territorial como condición exclusiva y excluyente. Consiste en un aislamiento que deriva de un miedo existencial hacia el otro y, en general, hacia el cambio, radicado históricamente en las repetidas dominaciones extranjeras. La insulación se traslada a nivel social en una actitud de indolencia o violencia, y también en un sentido de pertenencia física y cultural a la isla exaltado, apuntalado por el ritualismo, es decir, por la repetición excesiva de estructuras, formas y convicciones tradicionales. Por extensión, la insulación ha pasado a designar el apego a la tradición que sigue regulándose de acuerdo con la opresión religiosa, la represión sexual, el patriarcado, la servidumbre de la mujer y la sumisión absoluta a la familia. La tradición se vuelve forma de control y autocontrol de una superior *pax* social.

Al principio del espectáculo, aún a oscuras una voz de hombre llama a una mujer: «¡Rosalía!». Muchas mujeres en Palermo se llaman así como tributo de devoción a la Santa Rosalía, patrona y símbolo de la ciudad con el que Palermo se auto-representa. En la oscuridad se oye cómo un sonido onomatopéyico del motor de una máquina se transforma gradualmente en un tarareo alegre, creando la atmósfera de expectación y alegría por el inminente amanecer. Voces sin identificar se van añadiendo en canon al sonido de máquina, creando una verdadera sinfonía a mitad entre lo hablado y cantado: «¡Qué dolor!»; «Padre, hijo y espíritu Santo, amaneció!»; «No encuentro mi camisa blanca!».

La invocación de la Santa patrona coincidiendo con el comienzo del día presenta el tema de la tradición y, simbólicamente, a un nivel estructural, lo incorpora en el tiempo de la fábula como un principio creador y regulador de los ciclos naturales. En un plano textual, la repetición de estas tres frases presenta el tema de la tradición como dialéctica entre fiesta, religión y dolor. La fiesta aparece cuando se nombra el objeto de la «camisa blanca», prenda tradicional en las festividades; la religión está presente en la exclamación «¡Padre, hijo y espíritu santo!», y el dolor parece brotar de la nada, o mejor dicho, de la co-presencia de las dos anteriores: la fiesta y la religión. Los tres polos de la tradición (fiesta, religión y dolor) fluctúan en la oscuridad de Sicilia y juntos construyen los pilares de su escenografía oculta.

1.3.2. La familia

En Sicilia los aspectos dolorosos de la vida conciernen la familia. El refrán: «la ropa sucia se lava en casa», se refiere al orgullo -que es la otra cara de la vergüenza- típico del siciliano (Dante, 2010, pág. 66). Es el mismo orgullo lo que impide compartir el dolor fuera del núcleo familiar por miedo a lo de fuera. Este dolor no compartido contamina la estructura familiar que se vuelve recipiente de violencia y frustración. Las leyes sagradas de la familia descienden del dogma cristiano de la Sagrada Familia que establece la estructura patriarcal como una verdad religiosa obstaculizando con ello la emancipación del individuo.

En *mPalermu* el contacto interpersonal entre los miembros de la *Famiglia Carollo* se media con gestos rápidos y seguros. Son gestos habituales, cariñosos, pero decididos como si el introducirse en el espacio personal del otro y tocar su cuerpo respondiera a un deber impuesto por el ritual más que a un permiso. A través del ritual de vestirse empiezan a construirse las relaciones familiares. Un gesto en tempo sostenido destaca en el frenesí de la acción: la vieja le pasa a cámara lenta el cinturón, arma doméstica de uso común, a un hombre que le sonrío. Este gesto, solemne dentro del ritual, tiene el eco de una investidura de poder, en que la anciana del grupo entrega al hombre el arma de control familiar. Una mujer se ha puesto el vestido al revés y se da la vuelta en el sitio para cambiarse mientras otra mujer a su lado la cubre con su bolso. Con ello se introduce el tema de la segregación de la mujer, quien según la ley familiar no puede aparecer desnuda. La urgencia de cada uno está en no acabar el último porque esto significaría quedarse en casa. No se puede salir sin estar bien vestido: «¿Dónde está mi chaqueta? ¡No puedo salir sin mi chaqueta!», grita la abuela. A turno los personajes gritan: «¡Esperadme! ¡No os vayáis!» y, al mismo tiempo todos se ayudan porque nadie quiere salir primero ni quedarse último. Una ley silenciosa empieza a escucharse: uno no puede salir solo, la familia sale toda «o no se sale», según el refrán: «salimos todos o ninguno» (lit.). El impulso individual de salir se ve anulado por la necesaria imposición de protección de la institución familiar.

Más adelante en la obra sucede el momento de mayor violencia familiar de mano del personaje de Mimmo, macho dominante de la familia. El estado emotivo del protagonista una vez pasado este momento es de total desesperación, incomunicación y soledad, como el de un niño que



Figura I: *Matrimonio famiglia miceli*, 1961. Autor desconocido [Online]. http://www.assarca.com/public/sicilia/1961-miceli_antonino_e_tripi_giuseppa_sicilia_sicily.jpg [14 Abril 2016]

acaba de recibir un castigo y no lo acepta. Mimmo cierra los ojos y se sumerge en una pesadilla de infancia mientras suelta un monólogo en el que pide desesperadamente afecto a los miembros de la familia a los que está maltratando. A través de sus palabras manifiesta su dependencia: «No me dejéis solo», «Dadme un beso», «Abrazadme», «Os quiero». Mimmo siente que los latigazos que acaba de suministrar a los demás se vuelven contra él y le vuelven víctima de su propia agresividad. Entre llanto y tonos imperativos su actitud se debilita y el ritual acaba como si todo hubiera sido normal. Todos regresan a la posición inicial frente al público, esta vez en un estado de humillación palpable, pero listos a recomponer la fila de la familia frente a la mirada ajena.

En la edición impresa de *mPalermu* esta escena de violencia familiar corresponde al cuadro titulado *Le cinghiate dell'Amore* (Dante, 2007). El título ya introduce la paradoja del aislamiento en las relaciones entre los

personajes, acoplando el elemento violento de *le cinghiate*, los latigazos, al sentimiento *dell'amore*. Con este título Dante nos ofrece una clave de lectura de la familia patriarcal a la luz de un «amor» violento, oscuro y equivocado. La acción de violencia machista al final recaerá sobre el verdugo como un *boomerang*.

1.3.3. La Calle

Dante dice que *mPalermu* es el «emblema de la compañía» (2010, pág. 43) porque crea una situación dramática a partir de la motivación de los actores. La obra cuenta la historia de esos actores que quieren salir a la calle a hacer el teatro a través de unos personajes que también quieren salir de su casa para hacer «el teatro», en el sentido del desfile en la calle, de salir para ser mirados. Nunca lo logran. De esto nace el carácter meta-teatral de *mPalermu* como dramaturgia del Teatro Imposible, que nunca pasa de la situación a la acción. Al mismo tiempo aquí reside la carga utópica de la obra con la que se quiere «hacer nacer el teatro» (Dante, 2010, pág. 62) en Palermo.

La calle en Sicilia es sinónimo de visibilidad, de «mirada del otro» (Dante, 2010, pág. 70), de la apariencia a la que se ve reducida la sociedad privada, la idea de una vida propia. Las formas del teatro sirven para analizar una sociedad espectacular, Palermo y Sicilia, donde la palabra «teatro» indica una condición existencial de sobreactuación. Esta ficción se traduce en falta de acción y de cambio. Sicilia no tiene historias sino ritos repetidos obsesivamente. En su «vientre de no acciones» (Dante, 2007, pág. 19) se guarda el universo teatral de la compañía (Guccini, 2010, pág. 118). Ese vientre de ceremonias vacías, de cuerpos que esquivan y de energía derrochada (Dante, 2007, pág. 19), digiere lentamente una tradición popular contaminada por formas absorbidas de poder. El vientre de Palermo es el retablo donde se festeja la repetición, donde el rito, la celebración y el espectáculo se deforman recíprocamente evitando la acción. El teatro sirve como una manera para contrastar o, al menos, denunciar la falta de acción y reabrir esa lacra en la sociedad. En este sentido, *mPalermu* es meta-teatro.

3. LA COMPAÑÍA SUD COSTA OCCIDENTALE

3.1. Organización y producción

A partir de su forma de organización y el rol pedagógico de Dante, la poética de la Compañía se puede definir como poética del territorio. A la hora de encontrar un nombre para el grupo Dante se preguntó: «¿Dónde estamos? En Palermo, en Sicilia, al Sur» (2010, pág. 43) y decidió dar a la Compañía el nombre de su colocación geográfica: Sud Costa Occidentale.



Figura II: *La isla de Sicilia*. Autor desconocido. [Online]

<https://static1.ivooxcdn.com/audios/7/1/3/2/3551469572317>

[XXL.jpg](#) [11 Marzo 2016]

La Compañía se enfrenta a los temas a través de su forma de organización relacional y del trabajo físico en un proceso de creación largo, basado en la discusión colectiva sobre la práctica y el intercambio entre experiencia personal y teatro. Si, por un lado, la actitud hacia el trabajo es condición determinante de su calidad poética, por otro, su estilo organizativo y de producción se condensa en unas formas creativas propias.

La organización de la compañía es de tipo relacional (Fediuk, 2010, pág. 347); es decir, colectiva y con tendencia a la horizontalidad. La no

jerarquización se refleja en el carácter coral del espectáculo, donde no hay protagonista. Es más, este rasgo teatral de coralidad se traduce en instrumento crítico hacia el tema del patriarcado y en necesidad de responsabilidad de los personajes y de los actores para con ello. La relación entre la compañía y *mPalermu* es un ejemplo de un fenómeno de continuidad entre vida y teatro sintetizado por las palabras de Eugenio Barba: «Entre el trabajo del actor para dominar y moldear sus energías creativas y el momento en el que el proceso creativo confluye en un resultado objetivo, social -el espectáculo- no hay fractura» (1993, pág. 144).

Los *dramatis personae* de *mPalermu* están compuestos por una familia, la *Famiglia Carollo*, entre varios primos cercanos y lejanos. No hay ni un padre ni una madre, ni un matrimonio ni dos hermanos. La estructura colectiva y no jerárquica de la compañía y su sistema de organización se reflejan en *mPalermu* como falta de Maternidad (Dante, 2010, pág. 42). Según Dante la falta de una «verdadera dirección» del espectáculo se refleja en la falta de padre y madre en la obra. «Yo no soy una verdadera directora», explica Dante, «por esto los actores tienen más responsabilidad a la hora de crear sin director». Esta responsabilidad también afecta a los personajes y su relación dentro de las estructuras familiares que los aprisionan y, por último, ofrece al público una perspectiva de análisis muy precisa sobre el tema de la familia: ¿Cuál es la base real del patriarcado en la sociedad siciliana actual?

En el episodio ya mencionado de *mPalermu* titulado «Los latigazos del amor», Dante profundiza en la contradicción de las estructuras patriarcales. El proscenio se oscurece y un cono de luz alumbra el centro del escenario creando un *ring* luminoso en el corazón de la intimidad de esa familia. Mimmo, el macho de la familia, entra en el *ring* y los demás lo siguen para participar en su ritual de justicia. Mimmo restablece su poder amenazado con la violencia a la que su género masculino le autoriza y empieza a pegar a todo el mundo con su cinturón, objeto símbolo de masculinidad: solo los hombres llevan pantalón y por lo tanto cinturón, y solo los hombres están autorizados a administrar la justicia en seno a la familia. Mimmo está en el centro y los demás personajes forman un círculo a su alrededor: esta disposición de los miembros de la familia dibuja el espacio privado de movimiento del macho como una órbita a la que todos están enganchados y atraídos por él, que es el centro gravitacional del sistema patriarcal.

Un análisis más detallado de la escena desde el movimiento y la gestualidad puede ayudar a profundizar en la relación de la poética de Dante con la tradición Siciliana. La acción está abstraída, lo que quiere decir que sufre un proceso para convertirse en herramienta expresiva (Schinca, 2010). Mimmo con el cinturón hiende golpeando el suelo. A cada golpe los personajes reaccionan a esa descarga energética recibéndola con un movimiento de salto y sacudida en una relación toconsonancia con el hendir de Mimmo. Los demás personajes andan con los pies en el plano sagital, pero tienen el tronco y la cabeza orientados hacia Mimmo, intentando mantener un equilibrio dinámico durante el movimiento, que compense la torsión del cuerpo dividido entre la parte inferior y superior. Los centros del pensamiento y las emociones (cabeza y pecho) se vuelven hacia Mimmo porque quieren pararle, pero el centro de la voluntad, cadera y pies, siguen el carril del carrusel y su ritmo impuesto. Los gritos de objeción y las peticiones de los personajes vienen cubiertos por la música a volumen alto y por una atmósfera circense a un tiempo que militar. Los brazos, en una posición casi paralela al suelo, tienen la ambivalente función de mantener el difícil equilibrio corpóreo y de calmar a Mimmo.

La música de la marcha de Radetzky acompaña la acción y, con su contrapunto circense, comenta irónicamente la escena de violencia doméstica. Los personajes alrededor de Mimmo bailan ahora un simple baile marcial con las manos detrás de la espalda y una sonrisa complaciente, revelando la parte de responsabilidad que tienen en el juego. Su sonrisa es también interpretable como el guiño sádico de quién sabe que ocupar el rol de la víctima es otra forma de ejercicio del poder. El juego de la violencia está en la corresponsabilidad de quién baila a su compás aprendido, repitiendo su ritual macabro sin hacer nada para cambiarlo. El torso de Mimmo está encorvado hacia adelante y sus hombros protegen su pecho, su centro emocional. Su tono muscular es extremadamente tenso. La actitud erecta de los demás personajes y el tono ligero de sus pasos dan una impresión de facilidad y conciencia, mientras las manos detrás de la espalda simbolizan renuncia a la acción y pasividad. La estela circular dejada en el espacio por el baile da un carácter repetido y repetible a esa violencia como parte de la educación y de la cultura. La forma de carrusel creada por las relaciones prosémicas y las líneas imaginarias que dibujan las relaciones recuerda el baile tradicional de la *Cordella*, en el que los bailarines están atados a tiras unidas en el centro.



Figura III: El baile de la *Cordella* en Petralia Sottana. Autor desconocido [Online].
https://images.placesonline.com/photos/93918_petralia_sottana_ballo_della_cordella.jpg
 [14 Marzo 2016]

El origen del baile de la *Cordella* es pagano y pertenece a los cultos de la fertilidad de la Diosa Demetra. Lo bailan doce parejas que representan los doce meses del año y los ciclos de la naturaleza, mientras las cuerdas permanecen atadas al caño por medio un manojo de espigas maduras. En esta transposición escénica de la *Cordella*, Dante logra simbolizar la ruptura de la institución familiar con sus vínculos agrícolas y matriarcales. Los lazos imaginados han perdido su materialidad y su principio femenino. Rotos y expropiados por el hombre se re-presentan en forma de cinturón, objeto ligado por proximidad a la cintura y al sexo masculino, simbolizando la cultura patriarcal. Los personajes-bailarines ya no retienen en sus manos el hilo que los une a su vida y a la tierra. El propio perno motor del «carrusel de la vida» se ha trasladado a Mimmo, que les hace moverse de forma totalmente pasiva en reacción al movimiento violento y arbitrario de su cinturón.

3.2. El laboratorio del cuerpo

Dante concibe el cuerpo de los actores sicilianos como terreno de búsqueda de memorias y relaciones personales con la tradición (Dante,

2008, pág. 101). El cuerpo es sujeto de la creación artística y escribe las obras a partir del training. El gesto es «punto de encuentro entre naturaleza y cultura» (Pizza, 1997), por ello también lo es en lo más concreto entre el individuo y la sociedad, entre el actor y la ciudad. El cuerpo del actor es según Gordon Craig el edificio teatral que no está hecho de ladrillos, un teatro antes del teatro y su premisa, una arquitectura capaz de incorporar la forma en movimiento. Sobre esa afirmación de Craig se sostiene el concepto de pre-expresividad de Eugenio Barba, como terreno autónomo del actor que trabaja sobre la cualidad de su presencia antes aún de expresar un significado. El ámbito pre-expresivo se alcanza a través de un training físico que persigue la unidad psicofísica del actor, dando voz al cuerpo y a su pensamiento primitivo. Este entrenamiento sirve a los actores para rehuir de significados preconcebidos y abrirse a resultados creativos inesperados (Barba, 1993, pág. 169).

El único criterio estético para la actuación es que «tiene que parecer verdad», en el sentido de presentarse en el teatro como segunda naturaleza descubierta, exponiendo sus mecanismos íntimos y su organicidad (Dante, 2003, pág. 22). Dante dedica intensos y largos laboratorios a la búsqueda de la verdad de sus obras y a la creación de su propio lenguaje. *mPalermu* tuvo un nacimiento largo, que duró cerca de un año. Esta fase preparatoria de todos sus espectáculos sucede a partir del cuerpo del actor como único paisaje teatral. Lo que hace cada gesto «necesario» desde un punto de vista artístico es independiente de la voluntad racional del actor; reside en la imaginación del cuerpo, en la memoria profunda de los músculos y órganos. A propósito de su trabajo como directora guiando a los actores hacia la búsqueda de su propio talento y compromiso personal con la vida y con el arte, Dante cita a la poeta italiana Elsa Morante: «Vuestra belleza no es asunto vuestro». Esta frase rige como principio y horizonte del trabajo creativo del actor (cit. en Dante, 2010, pág. 46).

3.3. La Schiera: ejercicio base

La *schiera* es el ejercicio base de creación del personaje y de la situación dramática en los laboratorios. Es la mecánica generadora de la poética de Dante. En la *schiera* los actores andan en carriles paralelos doce pasos adelante y doce hacia atrás a un ritmo constante durante horas mientras

Emma Dante los mira y ayuda a parir el personaje. A cada cambio de dirección los pasos decrecen de uno en uno, hasta que el actor se queda parado con su personaje que sigue andando dentro de él; quien se equivoque ha de parar hasta que su vecino llegue a su mismo punto.

La *schiera* sirve para alcanzar la integridad psicofísica del actor. El ejercicio es una verdadera «arquitectura en movimiento» que sirve para equilibrar orden y caos, buscando disolver conocimientos adquiridos, movimientos aprendidos, para luego recomponerlos en una forma inesperada. El elemento más importante de la *schiera* es el ritmo, porque despierta la parte animal del actor, anulando su moral y juicio sobre lo que hace (Dante, 2010, pág. 47). La *schiera* es «acción precisa en la que se crea un vacío donde un sentido imprevisto pueda ser atrapado» (Barba, 1993, pág. 133). Es esta confianza en la acción lo que le permite a Dante compartir la «poética del naufragio» de Barba: «mi teatro es un teatro de naufragados» dice Dante, «que llega a islas inexploradas dentro de la propia isla» (Dante, 2010)

4. POÉTICA Y PEDAGOGÍA

El naufragio dentro del cuerpo del actor hace posible el espectáculo: «la génesis de la palabra y del gesto nacen del actor, a quien en una situación de esfuerzo se le estimula continuamente durante las improvisaciones a sacar el alma, el malestar y también la alegría del personaje» (Dante, 2010). El cuerpo poético del actor, su energía y gestualidad resultan de un trabajo interpretativo sobre su cuerpo social: los actores interactúan con la cultura y la analizan creativamente a través de herramientas interpretativas. Los aspectos pre-expresivos y pre-teatrales adquieren importancia fundamental en el training de Dante, como herramientas de análisis antropológico de la gestualidad siciliana. Dante analiza a la ciudad a través del cuerpo del actor: «Si Palermo tuviera un cuerpo lo usaría para esquivar. ¿El qué? Todo. (2007, pág. 19)»

Al mismo tiempo los aspectos auráticos del actor y convivial del teatro (Dubatti, 2007) se vuelven más importantes que la mimesis naturalista. Gracias a su estudio de aspectos pre-expresivos como la energía y la subjetividad compartida, la interpretación denuncia la teatralidad de las acciones cotidianas en la sociedad: «En Palermo no se cumplen acciones, se ponen en escena ceremonias, no se hacen discursos, se habla

retóricamente, citando, guiñando, aludiendo... es la ciudad del derroche y del superfluo, de la decoración magnífica puesta como corona al debate.» (Dante, 2007, pág. 19).

El nivel poético y expresivo se generan en la *poiésis* teatral gracias a un proceso de «despragmatización» de las acciones naturales (Dubatti, 2008). La despragmatización es el proceso que una acción cotidiana sufre al volverse acción poética: en la escena la acción pierde toda finalidad que suele tener en la realidad. Dante intuye que el mismo derroche de energía que caracteriza la realidad de Palermo, donde «no se cumplen acciones, se ponen en escena ceremonias» (Dante, 2007, pág. 19) puede reflejarse escénicamente enfatizando el principio del «derroche de energía» que caracteriza las técnicas extracotidianas (Barba, 1993, pág. 31). Así la directora se sirve del trabajo sutil sobre este principio pre-expresivo para analizar el cuerpo social y para trasponer creativamente su análisis social en una poética gestual. La gestualidad «hebefrénica» (Vasta, 2016) de las obras de Dante denuncia los aspectos «teatrales» de la gestualidad cotidiana siciliana, en el sentido de acción natural privada de pragmatismo. Las herramientas pre-expresivas conducen el análisis antropológico de la cultura viviente:

Así como el comportamiento extracotidiano del actor puede revelar las tensiones ocultas bajo el diseño de los movimientos, el espectáculo puede ser representación no del realismo de la historia sino de su realidad [...]: los juegos de poder, las fuerzas socialmente centrífugas y centrípetas, la tensión entre libertad y organización, entre intenciones y acciones, entre igualdad y poder. Lo que cuenta en teatro es revelar las relaciones, es mostrar la superficie de la acción y conjuntamente su interno, las fuerzas que trabajan y se oponen, la manera en que la acción se divide en sus polaridades, las vías por las que es actuada y las vías por las que viene sufrida. (Barba, 1993, pág. 145)

Analizar la cultura Siciliana a partir de los filtros del trabajo pre-expresivo alimenta el horizonte poético, estético y expresivo del teatro de Dante. La pre-expresividad adquiere una función de mediación entre las formas de producción y organización y su resultado poético. Esta mediación entre compañía, lugar y espectáculo se realiza a través de diferentes técnicas interpretativas con las que Dante pone en relación el entrenamiento pre-expresivo con el territorio. El nexo entre las

específicas prácticas pre-expresivas de la compañía y la génesis de específicos resultados poéticos en *mPalermu* se puede analizar a través de las herramientas interpretativas de Gesto Psicológico y Atmósfera elaboradas por Michael Chéjov dentro de su técnica de la actuación, que reconocen la imaginación como principal fundamento expresivo del actor.

4.1. Gesto frustrado

Las imágenes, o los «fantasmas», se condensan en una gestualidad del personaje durante la *schiera*: imágenes y gestos brotan de la imaginación del cuerpo del actor y el retículo del movimiento los atrapa. El gesto que nace en la *schiera* es un gesto caracterizador y se puede relacionar con la idea de Gesto Psicológico de M. Chéjov, una actividad física que describe un estado de ánimo complejo del personaje, una oportunidad de verlo como una acción (2015, pág. 151). Para Dante los personajes se identifican con el movimiento: el gesto es la herramienta que resume la creación del personaje. Los procesos interpretativos de imaginación, incorporación y caracterización del personaje se construyen de forma simultánea durante la *schiera*. Desde el punto de vista formal el Gesto Psicológico tiene origen en un impulso de voluntad que conlleva un verbo de acción (Chéjov, 2015, pág. 185). La *schiera* como ejercicio de escritura corporal del personaje provoca indirectamente la estimulación de gestos relativos al centro de la voluntad: la acción de andar concierne sobre todo a la parte de los pies y las piernas y concentra ahí la atención del actor, solicitando la zona corporal dedicada a la voluntad según Chéjov (2015, pág. 133). La *schiera* estimula de forma inconsciente la voluntad del personaje/actor a través de la acción de andar y determina previamente ese centro de voluntad como centro generador de gestos psicológicos. El actor, sin embargo, no puede reaccionar a los impulsos de movimiento en la medida en la que ellos requieren, con la forma y el tiempo que le dicta su deseo físico. Tiene que someterse inevitablemente al ritmo, a la acción y a la dirección que le impone la *schiera*. El ritmo circunscribe su acción a una cadencia predeterminada y, si por un lado estimula el instinto, por otro, lo doblega al tener que seguir la señal del exterior. Los gestos que nacen de los impulsos de voluntad del actor salen entrecortados y frustrados.

La gestualidad de la obra que se genera en la *schiera* resulta, por tanto, entrecortada, fragmentada, «implosiva». La cadencia regular del ritmo estimula y alimenta la repetición obsesiva de los gestos, sobre la que opera una selección hacia una caracterización más grotesca que naturalista. El discurso del siciliano y su «sicilianeidad» se desarrolla en términos de impulso de voluntad opuesto al ritmo externo.

Una repetición obsesiva de gestos «finales», de impulsos de voluntad sin objetivo crean la modalidad cinética de los personajes de Dante y los convierte en «enfermos de hebefrenía» (Vasta, 2016). El flujo motor sincopado se vuelve sinónimo de flujo de vida negado, y esos gestos, «eufóricos, frenéticos, desencadenados, incontenibles» (Ibid.), condenan a los personajes a un estado físico agonizante de tempestad neurovegetativa previo a su propia muerte. La muerte constante del personaje en escena, elaborada a través del training, recalca la muerte constante de la voluntad, reiterada y celebrada en Sicilia. Por otro lado, la fragmentación extrema del movimiento plegado al ritmo hace que los impulsos de voluntad se multipliquen. Esto requiere una extraordinaria energía en cada momento para arrancar un movimiento una y otra vez, sin poder seguir su inercia, sin estar completado. Este «derroche de energía» del actor en la creación de la gestualidad del personaje se vuelve metáfora poética de la «vitalidad de supervivencia» de los sicilianos (Porcheddu, 2010, pág. 101) y es acción educativa del propio teatro contra la Insularidad. Su vitalidad demuestra su «voluntad de ser haciendo teatro» (Guccini, 2010, pág. 109) y contagia al espectador. La estética generada por la cinética del teatro de Dante es a la vez principio inspirador y resultado de su idea de teatro efímero como metáfora de una realidad Siciliana que se ha de reconstruir constantemente a partir del presente: «para mí el teatro es la única vía para mostrar la profundidad de las cosas», dice Dante, «porque tiene que ver con la inmediatez, con la creación en el momento, con el acto que muere en el momento en que se cumple» (2008, pág. 98, 101).

4.2. Condición dramática

La situación dramática de *mPalermu* nace después de parir los personajes, como resultado de las relaciones que se crean entre ellos, a partir de improvisaciones y de las características de los espacios de ensayo:

«antes nacieron los personajes de *mPalermu* y luego los atrapamos en su casa» (Dante, 2010, pág. 53). En estas relaciones se despiertan instintos antropológicos primarios, los mismos que salen en los juegos de rol de los niños, en diálogo con el espacio o lugar de ensayo, de acuerdo con la afirmación: «*mPalermu* no es un espectáculo con un texto, es una condición.» (Dante, 2015, pág. 57). La arquitectura rítmica y espacial de la *schiera* limita la espontaneidad de los personajes reproduciendo las rígidas estructuras sociales como límites a su acción. Por otro lado, la frontalidad del training determina en *mPalermu* la contigüidad prosémica: parece que los personajes estén uno al lado del otro para recibir la mirada del espectador, o sea, para que su contigüidad familiar se establezca desde fuera y la obediencia a esa ley tenga su motivación en una mirada externa que con su juicio los mantenga unidos.

Es siempre más difícil hacer un corte neto entre el aquí dentro de la escena y el allá fuera del público. La mirada del otro transforma progresivamente nuestra manera de contar la historia, las voces de un lugar, la psicología de los personajes, la música... El espacio en el que estamos está hecho de realidades que influyen sobre nuestra vida; ese «fuera» está lleno de materia, es un lugar empapado de alma, animado, fundido con nosotros y esencialmente no separado de nosotros. (Dante, 2003, pág. 21).

4.2.1. La atmósfera de la cárcel

El espacio de ensayo es expresión directa del espacio que la ciudad de Palermo dedica al teatro: la actividad teatral en Palermo está condenada a la marginalidad. La ciudad no le destina espacios de ensayo apropiados (Dante, 2002). Durante 15 años la compañía trabaja en los espacios de La Vicaría, una ex cárcel femenina que ahora es un centro social ocupado. A propósito de los espacios teatrales Michael Chéjov afirma que «cada paisaje, ciudad, calle, edificio, habitación [...] contiene su propia atmósfera particular [...] para sentir las tenemos que abrirnos a ellas» (2015, pág. 96).

La cárcel, espacio marginal por excelencia, rezuma las estructuras dramáticas de *mPalermu* y las modela (Dante, 2003) en forma de atmósfera. Los fantasmas de la cárcel se trasladan al mundo de la escena,

regalándole sus historias de subproletariado, de familias pobres y miserables: «Trabajamos desde hace tres años en una ex cárcel femenina [...] Es como si un lapsus revelador hubiese dejado a algunos espectadores en este lugar, participando en cierta medida en la escena. Estos protagonistas de conflictos y penas toman partido como nosotros, aislada y pacíficamente» (Dante, 2003, pág. 24). Parece que la división en carriles de la *schiera* reproduzca la división de la cárcel en celdas y en pasillos separadores. La linealidad de *mPalermu* se vuelve metáfora de la segregación social: las trayectorias dibujadas por la *schiera* se proyectan idealmente en el plano vertical como una reja imaginaria que separa personajes y público, evocando una atmósfera frustrante.

La cárcel se refleja como vacío en *mPalermu*. El espacio escénico forma por analogía el lugar de la representación, Palermo, y se convierte en metáfora del espacio urbano: espacio de juego metafórico y espacio

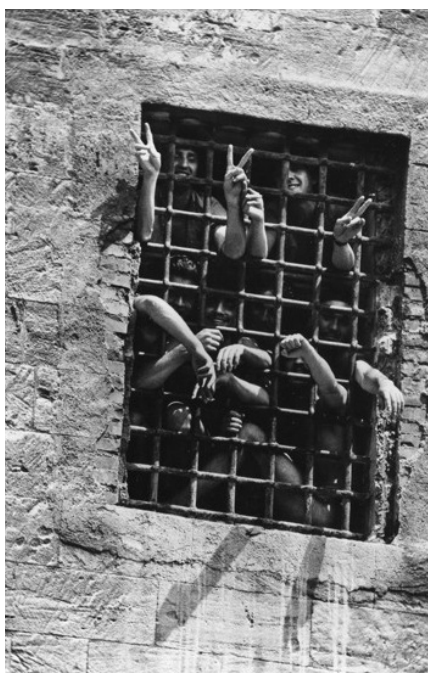


Figura IV: Carcere dell'Ucciardone. Letizia Battaglia [Online] https://www.stsenzaitolo.com/st/portfolio-item/letizia-battaglia/battaglia_ucciardone/ [29 Noviembre 2018]

idealmente cerrado que se identifica con el teatro vacío. Los personajes dan voz a las personas de la calle, al mismo tiempo que dialogan con ellos, alternando esquizofrénicamente las voces de dentro y de fuera. Los personajes de fuera llaman a los personajes de dentro, les dicen de salir, mientras estos responden: «¡Estamos llegando!».

Esta heterogénea sinfonía vocal define Palermo como una arquitectura sonora donde fuera y dentro se confunden, apoyando el efecto de multiplicación de los espacios evocados y la identificación claustrofóbica de espacio interior y exterior. Un personaje grita: «¡Esperadnos! ¡Estamos llegando! ¡Vamos que es tarde!», como si el fuera los estuviese esperando ya desde hace demasiado tiempo, como si ésa fuera la última ocasión de salir. El «ya es tarde» dicho y repetido por la mañana, cuando todavía queda todo el día, crea una atmósfera de urgencia existencial y da un carácter absurdo a la situación. La acción de salir, frustrada al nacer, se reduce a un intento eterno. Un intento que revela la cárcel como una dimensión íntima de la acción.

4.2.2. La frontalidad de la familia

La *schiera* definida por Dante como «trampa» (2010, pág. 37) dibuja las relaciones dentro del espacio/lugar con trayectorias. La división en carriles paralelos implica para los personajes una condición de aislamiento, donde cada uno mantiene un sitio preestablecido. La trayectoria recta da rigidez a las estructuras de movimiento y a las relaciones próximas dibujando un panorama social de roles inmodificables y petrificados. El progresivo acortarse del carril obliga a los personajes a la inmovilidad y los aprisiona en la dimensión frontal al tiempo que limita también su posibilidad de relación recíproca, subordinándola a la mediación del «fuera» que prevalece entonces como sistema de orientación. El ejercicio de la *schiera* hace surgir a los personajes como resultado de un proceso de trabajo en el plano sagital que termina en el plano frontal. La línea de la *schiera* simboliza la línea de la vida, el aspecto cronológico ligado a la biografía del personaje; sin embargo, este aspecto biográfico del personaje no se introduce dentro de la obra. Los personajes no entran a escena, no dejan una estela que nos pueda hacer vislumbrar su



Figura V: *La familia unidimensional*. Foto de *mPalermu* por Giuseppe Distefano [Online]
http://www.girodivite.it/IMG/jpg/mPalermu_di_Emma_Dante-teatro_001.jpg
 [14 October 2017]

pasado, sino que están ahí desde siempre en un eterno absurdo presente que los tiene bloqueados en una dimensión frontal.

En *mPalermu* la posición en la que los personajes se presentan al espectador en el proscenio es recíproca y coral. Esta posición se define por la proximidad y la intersección de las kinesferas o espacios individuales de movimiento. El efecto es que la caracterización de cada uno está filtrada por la contigüidad al otro y la identidad mutilada, consiguiendo finalmente que los personajes sean miembros de una familia más que individuos y que tengan que renunciar a su intimidad para defender su rol en la familia. Cada uno está plantado en su sitio y no se mueve de ahí. No hemos visto a los personajes entrar a escena. Su parentesco tiene origen antiguo, pre-teatral. Son familia casi antes de la obra, pero es a la vez un parentesco desconocido, que nace con ellos en la oscuridad. La posición respectiva determina el rol familiar de cada uno. Cada rol/posición del personaje tiene un cierto espacio reservado a su identidad. La cercanía de los demás protege esta intimidad, pero al mismo tiempo limita su libertad de movimiento y le priva de otras dimensiones espaciales y vitales.

4.2.3. Proscenio y máscara

En *mPalermu* el punto de llegada del ejercicio es el punto de partida o definición de la estructura dramática de la obra: los personajes han llegado al proscenio porque quieren salir. Están atrapados en ese espacio unidimensional donde su identidad se vuelve máscara ante el peligro de la mirada directa, desintegradora del espectador. De la *schiera* nace la dramaturgia frontal y liminal que caracteriza *mPalermu* y gran parte del repertorio de Dante y describe una condición: la imposibilidad de los sicilianos de salir de su aislamiento y de romper con el miedo al otro.

La máscara tiene sus reglas interpretativas, que proceden de sus características físicas: el «compartir» las reacciones emocionales mirando hacia el público con toda la cabeza, para enfatizarlas y suplir los límites de la expresión fija es una de las reglas fundamentales. La máscara de los personajes de *mPalermu* es una máscara híbrida: entre comedia, porque se parecen a animales, y tragedia, porque son víctimas orgullosas de su *sicilitudine*, una condición existencial predestinada de dolor (Dante, 2010, págs. 54, 56). De este encuentro de géneros en una sola máscara nace la contradicción de la interpretación del actor. Por un lado, necesitan compartir para reforzar su identidad, pero, por el otro, no quieren compartir el dolor para salvar la apariencia.

La alienación interpretativa de la máscara corresponde a las características insulares de orgullo y vergüenza, y desemboca en un mecanismo dramático fronterizo, con el que se abate la cuarta pared y se juega con el espectador como «mirón». Así empieza el espectáculo: «¿Y tú, qué miras?», hacia el público, que es *leit motiv* dramático de la escena que incluye al espectador en la acción. Cuando Rosalía lo pronuncia por primera vez, «¿Y tú, qué miras?», los demás personajes reaccionan sorprendidos a esta invasión de los extraños en las cuestiones familiares, congelándose en un silencio. La brecha está abierta. El público ha entrado en las cuestiones íntimas y dolorosas, donde se juega el honor de la familia, y exacerba los conflictos con la presión de su mirada. Giammarco se aprovecha de la intromisión del público para ganar estatus contra Mimmo y discutir su autoridad como patriarca: «¿Has visto tus pantalones? ¡Son cortos!». Con esta afirmación pone en duda no solo la elegancia de Mimmo sino también su estatus social, insinuando que no se puede permitir unos pantalones a su medida y honor, acusándole de que sus pantalones demasiado cortos dejan ver unos calcetines rosas,

color que poco se adapta a un hombre. A cada acusación los personajes retroceden un paso en diagonal, alejándose de Mimmo y dejándole solo en el proscenio expuesto al escarnio público. La abuela, representación simbólica de la tradición, hace de punto de equilibrio de la escena: está parada en el medio del escenario en segundo plano. Mimmo no puede sostener solo la mirada directa del espectador. La vergüenza se vuelve insoportable, le hace perder la cabeza. Se quita el cinturón para hacer justicia y defender su honor delante del público. Una vez se haya vaciado de su rabia y se restablezca la justicia del sistema patriarcal delante del público, Mimmo podrá volver a mirar al espectador a la cara.

Con el mecanismo del «¿Y tú, qué miras?», Dante trata el tema insular del miedo a la mirada del otro. El «mirón» es un término despectivo que se usa para referirse a quien rompe el código de la privacidad. Ocuparse de los propios asuntos es la regla de oro de la cultura siciliana, desde ella se origina la ley del silencio u *omertà*, código de honor de la mafia siciliana: quien se mete en los asuntos de los demás es sancionado por la sociedad como chivato. Según el refrán que desde pequeños cantan los niños, «quién es chivato, es hijo de Pilato». El chivato es comparable a Judas, el más alto traidor de Cristo, y por esto merece ser castigado. En Sicilia todo el mundo sabe que la mirada es un arma delictiva: si se mira más de lo debido se puede infringir la famosa tríada de «no hablo, no oigo, no miro», en la que se condensa la *omertà* y la aceptación social del fenómeno mafioso.

El «¿Y tú qué miras?» es una pregunta que va al corazón del espectador pidiéndole tomar posición ante la acción de mirar, que tiene un gran efecto «pedagógico». Por otro lado, la ruptura de la cuarta pared a nivel interpretativo busca un nuevo tipo de relación con el espectador. La inclusión del espectador en el *theatrón* (del griego *theastai*, «mirar», y el sufijo de lugar *-tron*), lugar en el que se mira, es tanto más importante en Sicilia porque el teatro es justamente un lugar donde el mirar es lícito; es un lugar donde entrenar la mirada social. El mecanismo dramático del «¿Y tú qué miras?» como clave en la dramaturgia de la pieza marca una línea poética en la relación del espectador, una forma pedagógica de «acercamiento», de convidado a la participación.

4.3. El lenguaje del cuerpo-canto

La lengua de Dante es un horizonte que le ayuda a llevar su búsqueda al límite:

Estoy buscando una lengua que sea viva, elástica y abierta a las contaminaciones [...] En mis espectáculos lo importante no son los diálogos sino la situación; los diálogos nacen de la situación dramática como una sorpresa y ocultan siempre un secreto indecible que tiene que ver con algo surreal. (Dante, 2010, pág. 67)

Parece que Dante busque en la lengua el secreto de las dinámicas internas a la situación dramática y el movimiento subterráneo que regula sus condiciones.

Y a propósito del dialecto siciliano, el idioma en el que sus espectáculos hablan, declara Dante: «la lengua de mis espectáculos es un empasto de cuerpo-canto; mis personajes no hablan para comunicar pensamientos e intenciones, sino que cantan para acompañar su soledad» (Dante, 2003). Los personajes no cantan literalmente, pero el texto emitido en las obras de Dante comunica significados por sus cualidades plásticas más que por su sentido literal. Según el método de Expresión Corporal de Marta Schinca (2010) existen entre sonido y movimiento correlaciones de intensidad, duración y calidad. Ya que podemos «escuchar el movimiento», podemos también ver el sonido y aplicar la simbología y análisis del movimiento al terreno del sonido. Los elementos dramáticos y culturales ayudan al análisis de la calidad del movimiento-sonido, llenando un espacio de subjetividad. Dentro de la lengua Dante investiga las dinámicas del «silencio» que caracteriza la cultura de su ciudad: «El blasón sobre el escudo de Palermo es el silencio (Dante: 2007, pág. 19)».

4.3.1. Dialecto y silencio

La escena inicial de *mPalermu* en el texto se llama «El despertar» y abre la obra a oscuras. Se oye una voz de mujer que pronuncia unas frases en dialecto siciliano: *Chi fa a grapemu la fìncstra?* («¿Qué? ¿Abrimos la ventana?») *Chi fa, nun u viri ca agghiurnau?* («¿Qué? ¿No ves que ya es de día?»), *¿Chi fa ancora t' agghia chiamari?* («¿Qué? ¿Tengo que seguir

llamándote?») *¿Chi fa nun ci senti?* («¿Qué? ¿No oyes?»). La voz de la mujer queriendo despertar a alguien alarga las vocales de estas frases casi cantando, tanto que resulta difícil distinguir el sentido de las palabras, absorbido y contrastado por una melodía de cantilena. La cantilena es la forma popular típica de las nanas que contradice la acción de despertar con su efecto soporífero. El texto cantado en dialecto como un decorado sonoro coloca la acción en la atmósfera de una Sicilia siempre durmiente.

La musicalización de las palabras hechas cantilena comenta, además, irónicamente, la escena, dando un efecto cómico. Las primeras palabras introducen el tema de la salida, acción principal, con una melodía de carácter eterno que contradice la acción, profetizando su fracaso desde el principio. Por extensión, una cantilena es también sinónimo de dialecto y de discurso largo y aburrido, queja y lamentación. El tempo sostenido, la modulación indirecta, la tonicidad liviana de la melodía vocal asimila el sonido de la cantilena a la acción básica de esfuerzo de flotar. El rasgo que aquí resulta interesante destacar en la comparación entre la calidad de la voz y el movimiento, o acción básica de flotar (Schinca, 2010), es la falta de impulso que caracteriza el tempo sostenido. Esta carencia confiere atemporalidad al sonido y lo carga de simbología: el dialecto siciliano se nos presenta como un idioma cristalizado en su sonido, cuyo



Figura VI._ La agonía de *Nonna Citta*. Foto de *mPalermu* por Giuseppe Distefano [Online] <http://videodrome-xl.blogautore.repubblica.it/2011/03/25/emma-dante/> [10 Febrero 2017]

impulso comunicativo se disuelve en la queja repetida de sus entonaciones.

Las cantilenas del dialecto siciliano revisten las palabras de un sonido que no sirve de vehículo de mensajes nuevos y personales, sino para la repetición de fórmulas vocales como expresión de pertenencia. Así el texto emitido en escena es más un decorado sonoro que un vehículo de sentido con funciones comunicativas. Sin embargo, es un decorado hecho de movimiento, que describe las dinámicas internas de la situación dramática. Dante construye la palabra-canto de sus espectáculos como una expresión del fenómeno de la «insulación» de los sicilianos: más que hablar, cantan para acompañar su soledad, porque desconfían de la posibilidad de comunicar.

4.4. Training ético

El training del actor que propone Dante y sobre todo, el ejercicio fundamental de la *schiera*, está basado sobre el ritmo, el elemento más importante de su teatro. El ritmo es útil para despertar la animalidad, el instinto de los actores. El objetivo es conseguir en el actor una «pérdida absoluta de la vergüenza» (Dante, 2010, pág. 47), y que desate la fantasía de su cuerpo. La pérdida de la vergüenza en el actor implica una toma de distancia respecto del temor al juicio del otro, al que por tradición el siciliano está atado. La pérdida de la vergüenza es el antídoto de Dante a la «mortalidad» del teatro siciliano.

La distancia respecto a la tradición, como principio artístico, sirve para romper esas escenografías del comportamiento escénico que son los clichés (Brook, 1998, pág. 28). La pérdida de la vergüenza permite a los actores adaptar su gestualidad al flujo de la vida siempre cambiante, su cuerpo, su existencia presente. «El teatro», dice Dante, «es mi medio expresivo justamente porque tiene que ver con la inmediatez, con el acto que muere en el mismo instante en el que se cumple... con lo irrepetible que la historia es» (2008, pág. 101). Por esto la calidad interpretativa -afirma Dante- está en el compromiso personal del actor con lo que crea, fuera de los clichés, porque lo que es personal es irrepetible, único y honesto, como lo es el cuerpo. El training de Dante adquiere, por tanto, un valor ético y una ética profesional según los cuales el teatro pone en discusión la tradición en todos los niveles, artísticos y sociales.

Dante deja claro que su teatro no es político sino poético. Es poético porque es violento y sensible a la vez, algo corpóreo, que implica nuestra fisicidad. Pero en su poesía se origina también un inevitable aspecto político en relación al contexto siciliano, dominado por prejuicios hacia el cuerpo. Concebir al cuerpo como parte inferior y objetivada, y también, como máquina ejecutora privada de inteligencia son prejuicios que tienen un origen cristiano y positivista (Marshall, 2007, pág. 162). Estas concepciones han dominado en todos los aspectos de la cultura en Sicilia a través de la opresión religiosa y han sido reforzados por la visión patriarcal según la cual la razón y el alma son principios de inteligencia superior de carácter masculino, y el cuerpo es principio de emoción y sensorialidad, por lo tanto, inferior, femenino (Cavarero, 2003, pág. 135). Estos prejuicios contra el cuerpo también afectan a la educación en las disciplinas físicas hoy día.

La gran contribución de Dante consiste en rescatar el teatro de un terreno literario y texto centrista para devolverlo al cuerpo y a su voz. Así el teatro de Dante educa al público en contra de los prejuicios hacia el cuerpo: intenta desvincular del poder del *logos* y sus expresiones opresivas, la auto-reflexión sobre la identidad, para devolverla al terreno de la comunicación empática y horizontal del cuerpo. Dante afirma que un proceso de reflexión profunda en el teatro necesariamente se acompaña al dolor de la autoconciencia: el público no está educado en el teatro porque tiene miedo de ese sufrimiento, y no está acostumbrado a ese «cuerpo a cuerpo» que supone el diálogo teatral (2015). Seguramente, la mente sola no puede soportar el dolor necesario del conocimiento, y tampoco el individuo en soledad puede educar su sentido social. El teatro se ofrece como espacio ideal desde donde crear la confianza necesaria para iniciar una reflexión social y construir conocimiento colectivo a través del dolor compartido.

5. CONCLUSIONES

En un arco de 10 años desde 2001 Emma Dante desarrolla con la Compañía Sud Costa Occidentale a partir de *mPalermu* una poética Siciliana territorial que incluye las limitaciones materiales que el teatro sigue sufriendo en Sicilia hoy en día. Reintroduce en el teatro el elemento lúdico-popular a través del folklore siciliano e inicia una retroalimentación de

la práctica teatral contemporánea capaz de hablar, no solo a Sicilia, sino a toda Europa desde su posición geográfica y artística fronteriza. Su acción tiene carácter de permanencia y de búsqueda utópica de un horizonte estético a la vez que territorial: «Palermo es ese más allá que estoy buscando. Ese lugar imposible donde poder vivir» (Dante 2008, pág. 99).

El contacto «obsesivo» con el público a través de la mirada del actor constituye el acto teatral en *mPalermu* (Dante, 2003, pág. 22). Es un aspecto aurático⁵ y presencial que subraya la esencia del teatro como acto convivial: el teatro es un acontecimiento inserto en el plano de la cultura viviente y la vida cotidiana, que por su territorialidad permite el encuentro de la «compañía actor-personaje-espectador» (Dubatti, 2008).

En el plano poético, este contacto con el espectador simboliza un principio de realidad que los personajes buscan fuera del escenario, donde quieren «salir». En el plano estético, la mirada obsesiva como mecanismo dramático busca un principio de realidad del teatro en sí mismo, y una salida del teatro a la sociedad en el presente, aquí y ahora, a través de su comunión con el público. La dramaturgia de *mPalermu* en sentido filosófico quiere hacer de Palermo una ciudad habitable a través del teatro. Este carácter colectivo desafía la insularidad del siciliano. Dante invita a dejar de «lavar la ropa sucia en casa» y a empezar a lavarla en el teatro: la acción pedagógica implícita en este teatro está en su dimensión colectiva, en su posibilidad de compartir el dolor.

Por otro lado, esta investigación ha abierto además una importante cuestión en el sentido pedagógico más estricto: la imposibilidad, como dice Barba, «de establecer el límite más allá del cual el *ethos* escénico se vuelve ética» (1993, pág. 163). Durante la lectura de las entrevistas de Dante se hace a menudo referencia a la violencia en el training como mecanismo generador de sensibilidad en la poética. A la pregunta de Porcheddu sobre cómo ha nacido *mPalermu*, Dante responde: «Con mucho trabajo y con la amenaza de asesinato. He dicho: –O hacéis lo que yo mando u os mato» (2010, pág. 55). Los insultos a los actores son famosos también: «¡Sois unos capullos! ¡No tenéis fantasía!» La justificación de ésta reside en cierta irreverencia como actitud del artista que prescinde de cualquier prejuicio moral. Y se disculpa con «esto es un juego, esto es un juego, yo no soy nadie». La presión de la que habla Dante durante el training no solo es física sino emocional. Surge aquí una pregunta: ¿Puede nacer una poética tan irreverente, visceral desde una pedagogía

no violenta? ¿Y, ya que ser actor es una profesión, se puede considerar como acoso laboral un maltrato al aspecto emocional del actor como persona? ¿Es posible una «perforación» (Dubatti, 2008) de la experiencia artística en sociedad en términos de confianza? La pertinencia entre poéticas vivas y técnicas educativas podría ser objeto de interés para una nueva investigación dentro del proyecto teatral siciliano, para dar un paso hacia la utopía de un teatro más habitable.

OBRAS CITADAS

- Barba, E. (1993). *La Canoa di Carta*. Bologna: Il Mulino.
- Barsotti A. (2009). *La lingua teatrale di Emma Dante*. «mPalermu», «Carnezzzeria», «Vita mia». Pisa: Edizioni ETS.
- Brook, P. (1998 [1968]). *Lo spazio vuoto*. Roma: Bulzoni.
- Cavarero A. (2003). *A piú voci- Filosofia dell'espressione vocale*. Miliano: Feltrinelli.
- Chejov, M. (2015 [1941]). *Sobre la Técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial.
- Dante, E. (2003). Appunti per la ricerca di un metodo, *Prove di drammaturgia*, IX, 1, 21-23.
- Dante, E. (2007). *mPalermu*. In E. Dante, *Carnezzzeria, Trilogia della Famiglia Siciliana* (págs. 15-70). Pavona: Fazi Editore.
- Dante, E. (2008). «L'utopia di Emma», entrevista de E. Bonfiglio. *Kult*, 14 Marzo, 98-101.
- Dante, E. (2010). La strada scomoda del teatro. In Porcheddu, A. (ed.). *Emma Dante. Palermo dentro* (págs. 29-77). Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona Press.
- Dante, E. (2010). *TeatroTeatro.it incontra Emma Dante la parte*. Youtube [15 Enero 2016].
- Dante, E. (2010). *TeatroTeatro.it incontra Emma Dante 2a parte*. Youtube. [15 Enero 2016].
- Dante, E. (2014). *Emma Dante: «Il mio teatro di compagnia è una cosa antica»*. Youtube [10 Diciembre 2015].
- Dante, E. (2015). *Emma Dante Intervista di Renzo Francabandiera*. Youtube [3 Noviembre 2015]
- Dubatti, J. (2007). Cuerpo Social y Cuerpo poético, *e-MISFÉRICA: BODY MATTERS/CORPOGRAFÍAS*, 4.2, [Online] <http://>

- hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_dubatti.html [10 Enero 2016]
- Fediuk, E. (2010). *Formación Teatral y Complejidad*. México: Universidad Veracruzana.
- Giacchè, P. (2004). *L'altra visione dell'altro, una equazione tra antropologia e teatro*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo.
- Guccini, G. (2010). *L'ambiente svelato. Dramma, attore e spazio nel teatro di Emma Dante*. In Porcheddu, A. (ed.). *Emma Dante. Palermo dentro* (págs. 106-127). Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona Press.
- Marshall, L. (2007). Reframing the Journey. In Jhon Keefe and Simon Murray. *Physical Theatres - A critical Reader* (págs. 159-164). Oxon: Routledge
- Pizza, G. (1997). Corpi e Antropologia. L'irriducibile naturalezza della cultura. *Aperture: rivista di cultura arte e filosofia*, 3, 45-52 [Online] <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Pizza3.pdf> [10 Febrero 2016]
- Porcheddu, A. (2010). *Emma Dante. Palermo dentro*. Civitella in Val di Chiana: Editrice Zona
- Schinca, M. (2010). *Expresión Corporal*. España: Wolters Kluwer Educación.
- Teatro Incivile 3 'mPalermu' Emma Dante, 2005*, Youtube: 2015, 21 Febrero [Online]. (link: <https://www.youtube.com/watch?v=UEjBLvLHH9Y>) [10 Noviembre 2016].
- Vasta, G. (2016). Dieci note sui vivi e sui morti nell'immaginazione di Emma Dante. *Minima et Moralia*, 22 Marzo [Online]. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/dieci-note-sui-vivi-e-sui-morti-nellimmaginazione-di-emma-dante/> [26 Marzo 2016].

Agradecimientos

Mis más sinceros agradecimientos van a Sol Garre, por su labor como tutora en fase de TFE, supervisora de esta investigación y editora del artículo para Acotaciones.

NOTAS

- ¹ El título «*nSicilia*» (trad. «en Sicilia») recalca la estructura gramatical y el tema del título de la obra que es objeto del ensayo, «*mPalermu*». La construcción gramatical «*nSicilia*» corresponde a complemento circunstancial de lugar: introducido por «en» puede indicar al complemento de situación o un complemento de dirección: «*nSicilia*» es traducible por lo tanto como «a Sicilia» o «en Sicilia». La intención a partir del título es plantear un estilo de análisis que coloca al lugar (como cuerpo y territorio) como punto de partida y horizonte de la búsqueda teatral, desde un punto de vista temático y metodológico. El ensayo intenta adherir al «movimiento» que una circunstancia de lugar siempre implica, siguiendo las dúplices vertientes del «estar» y del «ir», de la situación y de la dirección que conviven dentro de la gramática siciliana y dentro de la obra de Dante. El ensayo estudia Palermo como emblema de Sicilia y Sicilia como metáfora del mundo: según esta perspectiva la «gran isla» simboliza la condición del ser humano, donde los límites geográficos recuerdan los límites físicos del cuerpo y sirven de puente para investigar la relación entre naturaleza y cultura.
- ² El título de la obra «*mPalermu*» («en Palermo), según la gramática del dialecto siciliano se clasifica como un «complemento de lugar» e indica dónde se desarrolla una acción o situación, pudiéndose referir al complemento circunstancial de situación y al de dirección: se puede traducir con «estar en Palermo» o con «ir a Palermo». Esta construcción gramatical ambivalente, en la que los verbos «estar» e «ir» se sobrentienden y desaparecen como fantasmas, condensa el intento de Dante de profundizar en la sustancia del misterioso verbo de movimiento que caracteriza al territorio de Palermo, como teatro y como metáfora del mundo. Investigando teatralmente el contraste gramatical entre «tener que estar» y el «querer irse», Dante ahonda en los límites de la ciudad para dirigirse hacia su esencia.
- ³ El concepto de «convivio» y de «acto convivial» son el fulcro de la teoría teatral de Jorge Dubatti.
- ⁴ Todas las traducciones del italiano al castellano en este trabajo son propias.
- ⁵ El adjetivo «aurático» es utilizado por Jorge Dubatti para describir en su teoría un aspecto fundamental de la estética del teatro, por el que la recepción de la obra está basada en los efectos emotivos sobre el espectador en copresencia con el actor.