

## Escenas carcelarias\*

Paolo Puppa  
*Università degli Studi di Venezia*  
puppa@unive.it

**Resumen:** El espacio clausurado de la prisión se presenta a menudo en el drama moderno y contemporáneo tanto en su condición real como en la de metáfora de los conflictos que suceden dentro de él. De hecho, Jean Genet puede ser considerado como un verdadero cantor de la prisión, sobre todo por su obra *Haute surveillance* (1949). Sin embargo, en un teatro que cambia, y que juega con los rasgos de todos, la equivalencia entre teatro y prisión –en el sentido de un aspecto metafórico nuevo y no literal– se puede encontrar asimismo en el drama moderno y contemporáneo. Desde *Dance of Death* (1900) de Strindberg hasta *Huis clos* (1944), de Sartre, desde *Who's afraid of Virginia Woolf?* (1962), de Albee, los protagonistas se atormentan unos a otros. Incluso en *Questa será si recita a soggetto* (1930), de Pirandello. Armando Punzo, con su Compagnia della Fortezza, una cárcel en Volterra, se ha convertido desde 1988 en verdadero paladín del teatro carcelario. Él utiliza el gran ejemplo del teatro de las vanguardias y de las neovanguardias, especialmente en la reciente y brillante *Hamlice* (2010), última combinación de sus *Hamlet* (2001) y *Alice in wonderland* (2009). La metáfora escena/cárcel se realiza plenamente en *Uno straordinario silenzio*, derivada de *Krapp's last tape de Beckett* (1958), centrada en un hombre escindido en las varias escenas de su ego.

**Palabras clave:** Teatro & cárcel; Armando Punzo; Luigi Pirandello; August Strindberg; Samuel Beckett.

---

**Abstract:** The locked space of prison is often present in modern and contemporary drama, either as real condition or metaphor of the conflicts that rage inside it. As a matter of fact, Jean Genet can be considered a real bard of prison, first of all for its play *Haute surveillance* (1949). However, in a theatre that alters and plays with everyone's features, the equivalence between scene and prison in the sense of new metaphorical and non-literal aspect can be found elsewhere in modern and contemporary drama. From Strindberg's *Dance of Death* (1900) to Sartre's *Huis clos* (1944) from Albee's *Who's afraid of Virginia*

*ia Woolf?*(1962), the protagonists keep on tormenting each other. Even in Pirandello's *Tonight we improvise* (1930). Armando Punzo, with his Compagnia della Fortezza, a prison in Volterra since 1988, becomes a true paladin of theatre in prison. He uses the great example of theatrical avant-gardes and neo avant-gardes, especially in the recent, latest mix between *Hamlet* (2001) and *Alice in wonderland* (2009), that is glowing *Hamlice* (2010). The metaphor stage/prison is fully realized in his *Uno straordinario silenzio*, from *Krapp's last tape by Beckett* (1958), centred on a man divided in the various stages of his ego.

**Keywords:** Theatre & prison; Armando Punzo; Luigi Pirandello; August Strindberg; Samuel Beckett.

El espacio cerrado de la escena duplicada por la cárcel, como condición material o como metáfora de los conflictos que se desencadenan en su interior, aparece a menudo en la dramaturgia moderna y contemporánea. Basta pensar en *Haute surveillance*. Al autor, Jean Genet, por lo demás, se le puede considerar un auténtico cantor de la prisión, como demuestran sus dos primeras novelas, la primera editada en 1943, en pleno apocalipsis bélico, esto es, *Notre dame des fleurs*, y la siguiente *Miracle de la rose*, de 1946. Festival de furores masturbatorios, rituales de un eros imaginario pero a veces practicado con violencia, y juego de espejos deformantes entre identidades frágiles que se relacionan entre ellas. Además, el odio por la vida de fuera, regida por códigos hipócritas, se traduce en la hagiografía de la reclusión misma, con la cárcel asumida como un lugar de santidad y de salvación, elogio de la abyección, que equipara la prisión a una Iglesia para los fieles cristianos. Pues bien, en *Haute surveillance*<sup>1</sup>, la celda se convierte en escena claustrofóbica en la cual los diversos personajes se entregan a prácticas sadomasoquistas, mitificando poco a poco –o demonizando– al otro, transformándolo en objeto de execración o de adoración, de eliminación o de posesión, a través de identificaciones o rechazos. Por lo tanto, el joven detenido Maurice, obsesionado por emular en el asesinato a su ídolo, Yeux-Verts, condenado a muerte por haber matado a una mujer, es asesinado por su compañero Lefranc, celoso de la atención del líder. Matar, en reclusión o en la inmovilidad de quien espera la muerte o, peor, un largo internamiento, se convierte en un gesto que eleva a quien lo realiza al carisma de Dios, más si se tiene en cuenta que de Yeux-Verts se dice que recibía órdenes del Más allá<sup>2</sup>. No obstante, este gesto

---

\* Traducción del original italiano y de todas las citas en esta lengua de Juan Carlos de Miguel y Canuto. Revisión de Cesáreo Calvo Rigual.

<sup>1</sup> El texto, escrito en 1947, se estrena en el Théâtre des Mathurins el 26 de febrero de 1949 dirigido por Jean Marchat, con Robert Hossein en el papel de Lefranc y Claude Romain en el de Maurice. El mismo año fue publicado por Gallimard.

<sup>2</sup> Esta es la réplica de Yeux-Verts ante el cadáver de Maurice, que le ofrece como regalo Lefranc: “Malheureux, tu ne savais pas qu’il est impossible de me dépasser? Je n’ai rien voulu, tu m’entends, rien voulu de ce qui m’est arrivé. Tout m’a été donné. Un cadeau du bon Dieu ou du diable, mai quelque chose que je n’ai pas voulu. [...] Ce n’est rien savoir du malheur si vous croyez qu’on peut le choisir. Je n’ai pas voulu le mien. Il m’a choisi” (*Haute surveillance*; Genet, 1968, IV: 213). Por lo demás, poco antes, en el delirio narcisista con el que se contrapone a la pareja subalterna, se describe a sí

es ignorado por Yeux-Verts, causando la desesperación de su ejecutor, ya que se trataría de un delito no gratuito, sino destinado a subvertir las jerarquías internas. Con Maurice ya muerto, el triángulo se recompone, transfiriendo sobre Boule de neige, siempre presente en los discursos pero nunca físicamente, el nuevo ideal de referencia. De todas maneras, todo sucede como en un sueño, según indica la acotación del autor<sup>3</sup>, en la medida en que reclusión y universo onírico acaban coincidiendo. El caos en el montaje y en la sintaxis de los discursos, como natural expresión de la noche, sin embargo, se verá frenado gracias a ceremoniales precisos del gusto del comediógrafo en los que el esplendor de la lengua garantiza el orden.

Pero la ecuación entre escena y cárcel, en el sentido nuevamente metafórico, no literal, en un teatro que fantasea y altera las connotaciones de sí y del otro, la volvemos a encontrar, como hemos dicho, en otros lugares de la dramaturgia contemporánea. Veamos entonces el ring conyugal que estalla en la *Danza macabra* de August Strindberg<sup>4</sup>. El salón estereotipado en este caso, en realidad, es el interior de una “torre redonda de fortaleza, de piedra gris”<sup>5</sup>, batida por el viento, pegada a la playa. Aquí el capitán Edgar, frustrado en su ambición de ascender al grado de mayor, bebiendo y fumando sin medida, y su mujer Alice, actriz imposibilitada por el matrimonio, se azuzan uno a otro, cómplices en una lucha mortal, en la que poco a poco un tercero incómodo, es decir, Kurt, inspector de cuarentenas y primo de la mujer, atraído-repelido por el espectáculo por el que es sorbido al modo de un vam-

mismo de esta manera: “Je devons plus fort, plus lourd qu’un château fort. Plus fort que la forte resse. Je suis la forteresse! [...] Je suis la forteresse et je suis seul au monde” (Genet, 1968, IV: 200).

<sup>3</sup> “Toute la pièce se déroulera comme dans un rêve” (Genet, 1968, IV: 181).

<sup>4</sup> El drama, escrito en una semana, en octubre de 1900, fue editado y enriquecido con la segunda parte (con las peripecias amorosas entre Judith, la hija de la pareja protagonista, y el hijo de Kurt), formando un díptico en octubre de 1901. El debut escénico tiene lugar en versión alemana en Colonia, el 29 septiembre de 1905. Habrá que esperar hasta el 8 de septiembre de 1909 para el exordio en Estocolmo, en el Intima Teatern dirigido por el mismo comediógrafo, cfr. *La Introduzione* de Franco Perrelli (Strindberg, 2007: IX-XV). Perrelli reconstruye entre otras cosas la influencia ejercitada por el místico del siglo XVIII Emanuel Swedenborg sobre la temática obsesiva de la pareja infernal (Strindberg, 2007: XXIV ss). En particular la réplica elocuente: “Lo llaman el odio de amor y viene del infierno”, en tanto que se reconoce que “esto es el infierno [...] nosotros estamos condenados” (Strindberg, 2007: 26, 33).

<sup>5</sup> Strindberg, 2007: 2.

piro<sup>6</sup>, constituye no solo la platea interna sino también el instrumento añadido de persecución y provocación. Desde las primeras jugadas —el irreverente y fisiológico bostezo del hombre en la cara de la mujer— el enfrentamiento se anuncia como un alternarse de cesiones pusilánimes y de agresivas llamaradas, dirigidas a descubrir las debilidades del adversario. Ambos esperan ferozmente la muerte de la pareja y temen la suya propia<sup>7</sup>, hasta el agotamiento final de las energías de los contendientes, reunidos de repente en un clima grotesco que exalta su extrema volubilidad de humores<sup>8</sup>. Antes de que baje el telón, de hecho, los dos desvarían en una inopinada (a la vista de lo que la antecede) y delirante celebración de las bodas de plata. El drama strindbergiano funciona como un cambio de época, dado que después se ha ido multiplicando en mil direcciones.

Así sucede, por ejemplo, en el acto único sartriano *Huis clos*<sup>9</sup>, en el que tres personajes, a saber, Garcin, desertor adúltero que ha provocado el suicidio de su mujer, la lesbiana Inés, que ha convencido al amante de que mate a su marido, y Estelle, casada por conveniencia y con el remordimiento de haber ahogado al hijo concebido en la relación con un amante joven, que después se suicida por remordimientos, siguen atormentándose el uno al otro en una habitación carente de ventanas y espejos, perfecta encarnación de una cadena perpetua sin salida, destinada a continuar eternamente, ya que las tres criaturas están ya muertas. Y es precisamente la ineludible presencia de los otros el aspecto más sádico de semejante tratamiento punitivo. Todo ello rubricado en términos ejemplares por el grito sarcástico de Garcin lanzado en la escena final: “Alors, c’est ça l’enfer. Je n’aurais jamais cru... Vous vous rappelez : le souffre, le bûcher, le gril... Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l’enfer, c’est les Autres”<sup>10</sup>. O también Edward Albee, que en *Who’s*

---

<sup>6</sup> “Devorador de hombres”, así Alice define a su marido (Strindberg, 2007: 54).

<sup>7</sup> “El día en que me muera, estallaré en una gran risotada”, Alice confiesa a Kurt, aunque poco después admita que ambos albergan el deseo del final: “Ahora solo la muerte nos puede separar; lo sabemos, y por esto la esperamos como una liberación” (Strindberg, 2007: 24).

<sup>8</sup> “¡Sí, pequeña, un poco lloramos y un poco reímos! ¡Qué es más apropiado... no me lo preguntes!” (Strindberg, 2007: 77).

<sup>9</sup> El drama, escrito en el invierno de 1943, se representa en el Vieux Colombier el 27 de mayo de 1944.

<sup>10</sup> Cfr. Sartre, 1947: 181-182.

*afraid of Virginia Woolf*?<sup>11</sup> muestra a Martha, de cincuenta y dos años, “boisterous woman [...] Ample, but not fleshy”, hija del decano de la Facultad, y a su consorte, George, de cuarenta y seis años, profesor de historia, estimulados ambiguamente por una pareja más joven, alojada para un infeliz *after party*, esto es, Nick, de treinta años, biólogo entrado poco antes en la universidad y su mujer Honey, “a petite blonde girl, rather plain”<sup>12</sup>. El ambiente corresponde al “living-room of a house on the campus of a small New England college”<sup>13</sup>. Las numerosas libaciones, sobre todo, encienden el juego perverso de verdades desagradables intercambiadas entre los propietarios de la casa, revelando así neurosis y ansias varias. El montaje está pautado en progresión casi geométrica por los *Fun and games* del primer acto, a través del cruce entre las parejas en el segundo, *Walpurgisnacht*, hasta la atenuación final del tercero, *The exorcismus*, cuando los dos atormentados cónyuges encuentran una paz provisional en la confesión de la muerte de un hijo imaginario, muerto bruscamente por el impulso piadoso de George hacia Martha.

Pues bien, en el escenario del siglo XX notamos un auténtico muro orientado hacia la sala, que no es tanto la cuarta pared, recuerdo naturalista, como el rechazo a salir de esquemas mentales y comportamentales, que transforma la fluida libertad de la experiencia en una efectiva cárcel privada. Emblemático en este sentido es en *Questa sera si recita a soggetto*<sup>14</sup> el muro<sup>15</sup> que la intérprete del papel de Mommina siente históricamente para adentrarse en la escena palpitante, dictada por la trama del relato, que se concluye con el infarto del personaje, a riesgo de que la actriz sufra un final análogo. Y esta escena demuestra que se

<sup>11</sup> La pieza se estrena en el Billy Rose Theater de New York el 13 de octubre de 1962, dirigida por el director beckettiano por excelencia Alan Schneider, editado el mismo año por la Penguin Books.

<sup>12</sup> Albee, 1962: 9.

<sup>13</sup> Albee, 1962: 9.

<sup>14</sup> La obra, construida en torno al relato *Leonora, addio!* de 1910, se estrena, en versión alemana, en Königsberg el 25 de enero de 1930, para debutar después en lengua original con la compañía dirigida por Guido Salvini el 14 de abril del mismo año en Turín.

<sup>15</sup> “La primera actriz (*con lúgubre cadencia, con profunda intensidad creciente, golpeándose en la frente contra las tres paredes, como una bestia enloquecida en una jaula*). ¡Esto es muro! - ¡Esto es muro! - ¡Esto es muro!” (Pirandello, 2007: 380). Recordemos asimismo el tigre enjaulado que despedaza a Aldo Nuti en el traumático (para el yo narrador) final de *Si gira*, de 1915, después transformado en *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

puede morir por encierro mientras que la convivencia forzada, edificada sobre las ruinas humeantes de la familia burguesa, conduce a la disolución del yo. Por lo demás, el Sujeto en el universo pirandelliano aparece ya desmembrado, múltiple y a la vez anulado, por cuanto que el actor y el personaje conviven con una relación alterada en el mismo *character*. En *Enrico IV*, de 1922, por ejemplo, no falta la réplica sobre los vestidos “superpuestos”<sup>16</sup>, el traje utilizado para la representación medieval, decisiva para el protagonista, que ahora no le sienta bien a la envejecida Matilde porque gasta otra talla y, al contrario, le cae perfectamente a su hija. El desfase entre contenedor y contenido, entre intérprete y papel, se manifiesta sobre todo en los mecanismos metateatrales de la citada *Questa sera si recita a soggetto* ya desde la presentación-prólogo de la compañía, y es precisamente la disimetría en los pasajes internos, con las desvinculaciones estridentes entre el autor-padre, cada vez más ausente, y el personaje, entre el actor y el papel, entre el director y el público, entre la historia contada en pasado y la repetición en la acción presente, entre el crítico molesto y la representación interrumpida, con el juego de los tiempos y de los espacios hecho añicos, dilatado para englobar la platea y el vestíbulo y los carteles en las paredes de la entrada y en la misma calle, en un ambiguo revival futurista, es esa disimetría la que en realidad subraya la muerte o el bloqueo de la máquina dramática. Aunque la escritura pirandelliana consigue triunfalmente gestionar la completa desestructuración del montaje, el escenario parece prefigurar futuras marginaciones a favor de los nuevos *media*. Eso a pesar de las mediaciones de Hinkfuss, el renqueante guardia del tráfico que regula el flujo y el cruce de trances de ensimismamiento y de despertares de salvación entre escenario y sala, vendedor de imágenes mercantilizadas y de sensaciones que ya no se pueden resistir, dirigido a una platea aturdida por la sorpresas y por sus epidérmicos y sensibles hallazgos. ¡Porque este *deus ex machina* del espectáculo postmoderno no puede evitar, en perspectiva, que la forma teatro sea expulsada en la ciudad moderna, entre cultura de masas y regímenes totalitarios, donde la crisis del Yo reivindica otras técnicas, más rápidas y nerviosas, para liberarse!

Lo mismo ocurre en *I giganti della montagna*, en particular en el Arsenal de las apariciones, donde los actores arrastran como vagabun-

---

<sup>16</sup> Pirandello, 1993: 823.

dos a sus personajes, mezclándolos con porciones de sueños hechos en directo. Se sabe cuánto este Pirandello debe al repertorio shakespeariano. La secuencia del Arsenal recurre copiosamente a *Midsummer Night's Dream*, representada en 1605, al bosque poblado de fantasías célticas de duendes traviesos, con Puck que prefigura los juegos de Cotrone, con los enamorados a merced de jugos florales, que explican los bruscos cambios de humor y de deseo en los amantes y con los actores-artesanos revestidos en parte de sus papeles y decididos a alejarse para no turbar a las damas presentes en la sala. No falta incluso un muro, en el acto V, activado durante la descompuesta escenificación de Bottom y compañía, resuelto en un torrente grotesco de signos verbales y gestuales<sup>17</sup>. En el escenario del comediógrafo siciliano se liberan energías nuevas, impulsadas por un catastrofismo que mina desde los cimientos la *well made comedy*, porque ahora es el inconsciente quien circula por el escenario. En definitiva, aquí se afirma la licitud de una desunión sistemática, de una –parafraseando un texto crítico sobre Gadda– desarmonía preestablecida<sup>18</sup>, por lo que cine, jazz, procesión religiosa y cabaret, conviven y se rozan entre ellos: por ejemplo, la ópera lírica se consume dentro de la *pièce*, a través de un cochambroso gramófono que se exhibe cual chirriante fuente acústica, así como en la pantalla filmica discurre la imagen muda de la ópera misma, entre el cotorreo de los personajes y las furibundas protestas de los comparsas<sup>19</sup>.

Hoy, en el teatro de investigación, por un lado la tendencia a la narración solitaria (sobre sus hombros presionan los modelos africanos y asiáticos del *storyteller*, casi un duplicado de la realidad multiétnica de la cárcel misma) y por otro la práctica performativa liberada del modelo de interpretación académica, emancipan al actor de los vínculos de una dramaturgia y de una dirección escénica constrictivas, típicas del teatro institucional, a favor de una enfatizada apertura hacia la sala<sup>20</sup>. Adalid del teatro carcelario<sup>21</sup>, seguido después por una difusión, en el plano nacional, de otras iniciativas, Armando Punzo ha sabido transformar la

---

<sup>17</sup> Sobre aspectos metateatrales en Shakespeare, cfr. Hubert, 1991.

<sup>18</sup> Cfr. Roscioni, 1995.

<sup>19</sup> Sobre este tema, remito a Puppa, 2008: 14 ss.

<sup>20</sup> Sobre el destino monologador de la *performance* escénica en la tradición del siglo XX, cfr. Puppa, 2010: 13-37.

<sup>21</sup> Sobre la compañía en cuestión, cfr. por lo menos, Giannoni (ed.) (1992) y Mancini (ed.) (2008). Sobre el tema en general, Gobbi y Zanetti, 2011.

prisión en un laboratorio permanente de eventos excéntricos capaz de explotar obsesiones y dinámicas dramáticas del universo masculino concentracionario en una increíble variedad de géneros y de escrituras dramáticas hasta llegar a triunfar, rodeado de premios que en parte compensan muchas amarguras (algunos intérpretes fugados durante los permisos en las tournées con *I negri* de Genet, en 1996, las resistencias interpuestas por los reglamentos carcelarios, los derechos rechazados a veces, como en el caso de Brecht). Punzo utiliza la gran lección de las vanguardias y de la neovanguardia y lo hace a veces en taraceas sobrecargadas de signos, como *L'opera da tre soldi*, en tono de vaudeville, o mejor, *I pescecani ovvero quel che resta di Brecht*, como subtítulo del espectáculo de 2003, donde confirmando el triunfo del mal y la impunidad de los verdaderos Tiburones fuera de la fortaleza, Kantor y Fasbinder se cruzan entre siniestras y mordaces contaminaciones. Aquí, en una *parade* rítmica, montaje de fragmentos rítmico-musicales continuamente repetidos, los intérpretes-detenidos desfogan sus propias vocaciones expresivas, canoras y danzarinas, en una bufonada *en travesti*. Duetos y copulaciones, marineros tipo *Querelle de Brest* y desposorios fuera de ritos se alternan en pasarelas lúgubres y jocundas, con *entertainers* improvisados pero expertos en explotar sus propios recursos en un magnetismo fisiológico al calor de lo grotesco, de lo antiestético y de lo freak. Punzo lo pone en evidencia en especial en el encaje entre *Hamlet* de 2001 y *Alice nel paese delle meraviglie* de 2009, esto es, el deslumbrante *Hamlice* de 2010, en el que utiliza el vestuario despampanante de Emanuela Dall'Agio sobre un escenario convertido en una inmensa y blanca sábana con las frases de las réplicas grabadas en negro.

El aspecto paradójico en el trabajo de Punzo radica en que muchas utopías del siglo XX, a partir de los clásicos maestros pedagogos, piénsese solamente en Stanislavski y en Copeau, propugnan el falansterio, la comunidad fuera de la ciudad, con ribetes ascético-monacales para reaccionar contra la rutina profesional y el mercado. Ahora bien, el correccional de Volterra, de alta seguridad, con prisioneros incluso condenados a cadena perpetua transformado en la Compagnia della Fortezza<sup>22</sup>, con la Institución penal redimida en Institución cultural<sup>23</sup>,

---

<sup>22</sup> Compañía de la Fortaleza.

<sup>23</sup> Algo, sin embargo, consigue obtener Punzo de su obstinada siembra, ya que en el año 2000 se firmó un protocolo de acuerdo para la constitución de un Centro Nacional Teatro y Cárcel, entre el Ministerio de Justicia, Departamento de Administración Peni-

representa de nuevo el valor literal del discurso metafórico, en la medida en que devuelve el discurso a su matriz material. Sus magníficos intérpretes están juntos porque no pueden evitarlo. Y no consiste en un tratamiento pedagógico, en una recuperación humanitaria a cargo de asistentes sociales, sino más bien en un teatro de animación entre los barrotes, como a su fundador, presente desde 1988, con la asociación Carte Blanche, le gusta precisar. Lo que le interesa, de hecho, es recabar de sus improvisados actores acciones reales y necesarias, más allá de la ficción. Durante la convivencia entre artistas y detenidos se ignoran los problemas de la cárcel, pues de todas maneras la autobiografía sale a la luz igualmente en las contribuciones personales de los participantes. Piénsese en el traumático psicodrama constituido por *Macbeth* en el año 2000, en el habitual *Kammerspiele* provisional, recabado dentro del patio de la cárcel, formado en cuanto los intérpretes estimulados por su mentor, aquí también en función de terapeuta, salen con breves solos turbadores y estrambóticos, acaso pasándose de uno a otro una coronita de cartón y bajo un faro que los ilumina en la oscuridad general, revelando su encuentro con la historia antigua, revivida en sus asuntos privados. Mientras tanto varios monitores en los bordes del espacio escénico vomitan imágenes de ilustres *performers*, desde Carmelo Bene a Glauco Mauri o a Jack Nicholson, que les han precedido en el papel. Y al mismo tiempo murmuran o gritan que no son Macbeth. Ciertamente estos actores se dan cuenta de la aureola de malditismo que los rodea y se libran de ella en clave de humor, como sucede en el espectáculo *I negri*, en el que ejemplifican en la cara y en las posturas frases sacadas de manuales lombrosianos sobre las tipologías criminales. De todo ello es bien consciente Punzo, de ese sueño contagioso suyo (de nuevo Genet) según las reglas del espacio cerrado de la cárcel, dando la razón a Roberto Bolaño en su admirable *2666*, el gran fresco narrativo del año 2004. Alguna de las tempestades de sus actores contagia a Punzo como se ve en *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione*, de 2007, en el que él, habitualmente sobrio y mero acompañante del espectáculo, siguiendo el modelo de Kantor, aparece, en cambio, con un violento monólogo. Le acompañan las máscaras oníricas del gato y el zorro, además de un clown triste en un clima que parece aplicar hasta el fondo la lección de

Starobinski<sup>24</sup>. Vestido de negro, cuenta así su propio descontento, con la cara deformada por muecas grotescas mientras chilla y después rueda por el suelo —en una imitación febril de Carmelo Bene— duplicado por un doble suyo cadavérico, del cual celebra el funeral. Y ahí está gruñendo al micrófono, con una gran nariz fállica que le sobresale de la cara, silabeando fonemas y quejidos, enfatizando las íes y las oes con una voz entrecortada por los suspiros y el rechinar de dientes, a menudo aleccionadora de sus actores reclusos, para que el manierismo interpretativo los ayude a superar la eventual ingenuidad recitativa. De esta manera denuncia malestares e impases personales y, en fin, unas ganas de poner punto final a la experiencia y a la vida. Y mientras tanto, detrás de una cortina, se divisan en una cocina real los preparativos de la comida. Desencanto, por otra parte, ya manifestado en *Pasolini ovvero elogio del disimpegno* de 2004. Crisis tematizada en la piel del autor en busca de realidad para representarla como ocurre en el pirandelliano *Appunti per un film*, de 2005, o mejor, de un director comprometido en el controvertido guion de un film (con citas de Fellini y Truffaut que encuadran repetidos “¡Claqueta... Cámara... Acción!”) y los movimientos de las cámaras que siguen las varias intervenciones. Aquí las apariencias de un *talk show* (especialmente un debate sobre la violencia política, que trata desde el terrorismo y el fundamentalismo árabe a la policía que dispara sobre ciudadanos inermes) en el que en cada ocasión se improvisan elementos del público para desempeñar el papel del escritor, se entrelazan con fragmentos de la vida cotidiana. No faltan traumáticas escenas en una celda, además de episodios de clandestinos en la clásica patera recreada sobre las tablas, para que después acaben confesando que han llegado en avión, como también una improvisada danza caricaturesca de un Don Quijote transformado en marioneta en el que se han enredado los hilos que la sostienen.

Cada año en el julio abrasador y todavía más asfixiante (que evoca al director-autor el sur del cual procede<sup>25</sup>) entre los altos muros de ce-

---

<sup>24</sup> Starobinski, 1970. Especialmente el capítulo *Corps désirables et corps humiliés*, pp. 55-79, y el siguiente *Naissance du clown tragique*, pp. 81-96, se prestan eficazmente a encuadrar la iconografía adoptada en este espectáculo.

<sup>25</sup> Punzo nace en Percola, provincia de Nápoles, en 1959. Entre otras experiencias, antes de lanzarse a la aventura carcelaria, Punzo cuenta incluso con el hecho de haber sido asistente de dirección, en una ocasión, de Thierry Salmon. Desde hace poco tiempo disponemos de su autobiografía (Punzo, 2013).

mento, se representa una producción, o bien dejando el espacio desnudo donde campan verjas, barrotes y torretas amenazadoras, o bien construyendo decorados surrealistas dentro; como el gran laberinto tortuoso para *Orlando Furioso*, de 1998, con estrechos y oscuros nichos en los que se persiguen con espadas de latón caballeros semejantes a títeres, o la sorprendente piscina de balneario en *Insulti al pubblico* adaptado de Handke, del año siguiente, o incluso la estructura de cabaret erótico de *I pescecani*. De hecho los respectivos laboratorios duran un año entero. En ellos, los participantes tienen ocasión de madurar su propia aportación. La consecuencia es una decidida vocación de permanencia (téngase en cuenta que los crímenes más graves implican la permanencia de los actores; por ejemplo, un parricida interpreta al Marqués de Sade en el muy premiado *Marat-Sade* de 2008), más allá de las *turnées* por Italia, gracias a la aplicación del art. 21, al que se ha acogido la dirección de la cárcel en 2004. Pero a Punzo le importa mezclarlos con los profesionales (a ciertos reclusos, cuando salen de la cárcel, Punzo les augura una integración en el mundo del espectáculo y, si no es posible, es él mismo quien los llama<sup>26</sup>). Desde la *Gatta Cenerentola*, el primer espectáculo, en 1989, auténtica introducción en el arte teatral para los detenidos que se forman en el travestimiento femenino, el director recurre a la colaboración de Bustric y del escenógrafo Tobia Ercolino. En las primeras producciones se paga un peaje a la napolitanidad de origen, a través de espectáculos en los que colabora la holandesa Annet Henneman. Así, por ejemplo, *Masaniello*, en 1990, y *O giorno 'e San Michele*, en 1991, reescritos ambos junto con el autor Elvio Porta, incluyendo revueltas contra los Borbones del XVII o contra los soldados de Victor Manuel II durante el *Risorgimento*, que significan la violencia histórica sufrida por los meridionales a manos de las varias oligarquías que se fueron sucediendo. Pero después se desplaza hacia otros territorios a favor de una babel lingüística, especialmente meridional, en la que los acentos incluyen cada vez más al tercer mundo (véase, más adelante, el magrebí Mimoum El Baroni protagonista en *Il libro della vita*, representado en diversos lugares desde 2004, que sentado a una mesa narra su propia historia de marginalidad). Los pre-textos, elegidos por

---

<sup>26</sup> Véase la sorprendente carrera de Aniello Arena, premiado por su interpretación en *Reality*, el filme de Garrone en 2012. Cfr. en este mismo volumen la contribución de P. Nappi.

su capacidad de interrogar la realidad, son desmontados-fragmentados sobre la base de aportaciones colectivas del grupo, en las que cada cual se acota réplicas y gestos en los que anclar las motivaciones personales. En el trabajo de dirección y de dramaturgia de Punzo se pueden identificar por lo menos dos tipologías caracterizadoras, esto es, la tendencia a la simultaneidad de desfiles y de marchas, con frecuentes incursiones entre el público<sup>27</sup>, o la cristalización de un discurso monológico. Para la primera tendencia, piénsese en el admirable *La prigione*, a partir de *The Brig* de Brown, en 1994, todo un ir arriba y abajo a lo largo de una tarima inclinada, repitiendo los gestos de Sísifo. O la *Eneide*, en 1995, donde la diáspora desesperada de los prófugos de Troya, alusiva a la tragedia contemporánea de Bosnia, arroja a los actores en un jadeante y compulsivo recorrido hasta estrellarse en el suelo, de donde son alzados por las manos piadosas de las actrices de la escuela Paolo Grassi de Milán, involucradas en el espectáculo, para después repetir frases de lamento en latín. Y los citados *Pescecani* y *Hamlice*, con técnicas futuristas de simultaneidad entre *mansions* distintas, evocando el Santo pesebre, muy apreciado en la tradición campana. El milagro, porque de eso se trata, es que escrituras que insisten en la soledad, en la caída del diálogo, se invierten, creando una socialización dentro del angosto espacio de la *Kammerspiele* o entre este último y la sala. Si en ciertos casos la vida es una prisión, la prisión se reconvierte en vida. Obsérvese, por ejemplo, *Uno straordinario silenzio*, indicativo del segundo filón, adaptación del beckettiano *Last Krapp's Tape*<sup>28</sup>, uno de los monumentos del monólogo teatral del siglo XX, centrado en el hombre escindido en las varias estaciones de su yo, el personaje centrifugado desde Chronos, es decir, por el motivo de *tempus fugit*. En realidad, el texto, en detalle, maníaca partitura de pausas y de acotaciones narrativas, conjugadas en presente por la puesta en escena, aparece como un universo imperativo, cronotopo pautado en términos matemáticos<sup>29</sup>, en el juego de réplicas

---

<sup>27</sup> Y en dramaturgias de laboratorio, de prolongada elaboración, como en *Mercuzio non deve morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta*, espectáculo empezado en 2011 y llevado a la escena en 2012 y 2013, se involucra de varias maneras a asociaciones y público en los desarrollos del montaje.

<sup>28</sup> Acto único, escrito en inglés, estrenado en el Royal Court londinense el 28 de octubre de 1958, con Patrick Magee, el actor irlandés para quien fue concebido el texto, en el papel de Krapp.

<sup>29</sup> Como si el texto quisiera poner orden en materiales marcadamente autobiográficos, cfr. Locatelli, 2007: 167-183, aunque la estudiosa relativiza los procesos de autoiden-

y de pausas reiteradas obsesivamente y en la alternancia entre la luz en la que se coloca el escritorio con la grabadora y la oscuridad en la que de continuo se refugia el protagonista. En consecuencia, el intérprete se ve obligado a ejecutarlo como si fuese a su vez un recluso. Prisionero igual que el personaje, escritor fracasado y volcado en la persecución frustrada del tiempo perdido<sup>30</sup>. Análogamente, el espacio tiende poco a poco a restringirse en torno a figuras incapacitadas, taradas físicamente, en el acelerado adelgazamiento, texto tras texto, del espacio<sup>31</sup>, en la sustracción de todo lo superfluo, con el vaciamiento puntualmente duplicado en la paralela página narrativa. Reclusión con alusiones explícitas a actos de onanismo (incluido el pasar revista a las varias mujeres-madres vinculadas a épocas distintas, ayudándose también con el alcohol en el vano intento acaso de volver a saborear el deseo) como el coactivo consumo de plátanos, devorados a escondidas, a modo de vicio solitario. Si la boca se abre precisamente para engullir el fruto, la voz separada resuena distinta en la grabadora<sup>32</sup>, dotada de vida y tratada cual sucedáneo de la pareja, que la devuelve a la escena arrancándola de épocas lejanas, quizás en el clásico triplicado de fases diacrónicas predilectas del autor, en este caso veintisiete-veintinueve, treinta y nueve y sesenta y nueve años, respectivamente. En definitiva, el yo y el otro dialogan entre ellos, como partes separadas de una perdida unidad, sujeto y objeto a la vez, como el clásico gesto masturbatorio. En 2008 el actor-recluso

---

tificación para el autor y para el personaje, dada la “admitida dificultad cultural para definir el sujeto postmoderno” (p. 173).

<sup>30</sup> En ese sentido, son útiles las reflexiones de un actor-director excéntrico como Giancarlo Cauteruccio, autor, con todas las de la ley, de puestas en escena del texto de 1989 y 1993, páginas que se alternan con consideraciones de estudiosos, entre otros Keir Elam, en Amendola, Frasca & Iannotta (ed.) (2010: 127-140). También es oportuno Knowlson (ed.) (1992).

<sup>31</sup> Baste pensar en los desarrollos dramáticos de *Happy days*, de 1961, con Winnie que se hunde poco a poco en la montaña de arena, o en *Play*, de 1963, con los tres personajes embotellados en las vasijas.

<sup>32</sup> En *Eh Joe*, drama televisivo de 1965, la voz alejada del cuerpo es de género femenino, mientras que en el posterior *That time* de 1976 el protagonista está rodeado por las tres voces de su propia juventud, madurez y vejez. Y es la radio, en el fondo, a partir de *All that fall*, encargado a Beckett por la BBC en 1956 (historia hilarante-trágica de trenes atrasados, viejos ciegos irritados y niños destrozados, con un barullo ruidoso en torno), la que marca el proceso de desmaterialización de la presencia corporal del actor, su simbólica muerte en escena, sustituido por el flujo de conciencia, en la fenomenológica descripción de la mente.

Plácido Calogero, uno de los pilares del grupo, en el arco de una media hora, no hace otra cosa que repetir himnos pusilánimes y enfáticos de su “bobina”<sup>33</sup>, corriendo arriba y abajo por el pequeño escenario, dando su preciada “vueltecita”. Evidentemente la fidelidad filológica del texto es menor respecto a la manifestada por Rick Cluchey, su colega de cadena perpetua de San Quintín, intérprete en 1963 del texto que a raíz de ello fue muy apreciado por Beckett. Entre paréntesis, los prisioneros parecen, en efecto, los cuerpos más idóneos para encarnar los fantasmas paranoicos, deprimidos y alterados de su dramaturgia. Aunque sea infiel, Punzo capta igualmente la esencia del texto, la grotesca autocomplacencia del protagonista, prisionero de sus propias obsesiones, idiosincrasias, neurosis y recuerdos compulsivos, que marcan las pautas de este diario *in progress*, a través de años distintos y siempre idénticos, excepto por el envejecimiento irreversible del cuerpo. “Me alegro de estar en mi guarida” grita el actor que finge aceptar su propia reclusión, bajo un falso techo donde se muestran grandes lapiceros y grandes pinceles, en alusión una vez más a la creatividad en crisis. Pero de este modo el doble encierro del prisionero y del personaje se abre de par en par en la paradójica e irónica libertad del teatro.

## Bibliografía

- Albee, E. 1962. *Who's afraid of Virginia Woolf?* New York: Penguin Books.
- Amendola, A.; Frasca, G. & Iannotta, A. (ed.). 2010. *Nero chiaro. Lo spazio beckettiano e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio*. Riano (RM): Editoria & Spettacolo.
- Beckett, S. 1970. *Krapp's Last Tape*. En *Id and other dramatic pieces*. New York: Grove Press.
- Borriello, A. 1992. *Samuel Beckett, Krapp's Last Tape: dalla pagina alla messinscena*. Napoli: ESI.
- Genet, J. 1968. *Oeuvres complètes* IV. Paris: Gallimard.

---

<sup>33</sup> En el texto inglés original, esta es la réplica climática sobre conexiones entre las dos escatologías: “What’s a year now? The sour cud and the iron stool. (Pause.) Revelled in the word spool. (With relish.) Spooool! Happiest moment of the past half million.”, cfr. Beckett, 1970: 25. A este respecto, Borriello (1992: 56 ss.) analiza la semántica del nombre fonéticamente afín a *crap*, es decir, *mierda*, así como en la versión francesa la pronunciación enfatizada y liberatoria de “bobiine” casi libera el intestino, o en la redacción inglesa “spooool” es asonante con “stooool”, es decir, *heces* (Borriello, 1992: 101-102).

- Giannoni, M. T. (ed.). 1992. *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*. Piombino (Livorno): TracceEdizioni.
- Gobbi, L. & Zanetti, F. 2011. *Teatri re-esistenti. Confronti su teatro e cittadinanza*. Corazzano (Pisa): Titivillus.
- Hubert, J. D. 1991. *Metatheater. The Example of Shakespeare*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Knowlson, J. (ed.). 1992. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, "Krapp's Last Tape"*. London: Faber and Faber.
- Locatelli, C. 2007. *La possibilità (auto)biografica in un trittico beckettiano*. En Cavecchi, M. C. & Patey, C. (ed.) *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*. Milano: Cisalpino.
- Mancini, A. (ed.). 2008. *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*. Corazzano (Pisa): Titivillus.
- Pirandello, L. 1993. *Enrico IV*. En *Maschere nude*, vol. II. A cura di A. D'Amico. Milano: Mondadori.
- Pirandello, L. 2007. *Questa sera si recita a soggetto*. En *Maschere nude*, vol. IV. A cura di A. d'Amico con la collaborazione di A. Tinterri; *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, con un saggio introduttivo di A. Camilleri. Milano: Mondadori.
- Punzo A. 2013. *E' ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*. Firenze: Edizioni Clichy.
- Puppa, P. 2008. La ideologia dell'uomo e della vita. En Lauretta, E. (ed.) *Attualità di Pirandello*. Pesaro: Metauro.
- Puppa, P. 2010. *La voce solitaria. monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Roscioni, G. C. 1995. *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*. Torino: Einaudi.
- Sartre, J. P. 1947. *Théâtre (Les mouches-Huis-clos-Morts sans sepulture-La putain respectueuse)*. Paris: Gallimard.
- Starobinski, J. 1970. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Flammarion.
- Strindberg, A. 2007. *La danza macabra I*. Bari: Edizioni di Pagina.