

## **El concepto de lo trágico en la *Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci**

Belén Tortosa  
Universidade de Santiago de Compostela  
[belentortosapujante@gmail.com](mailto:belentortosapujante@gmail.com)

### **Palabras clave:**

Lo trágico. Rizoma. Teatro posdramático. Romeo Castellucci. *Tragedia Endogonidia*.

### **Resumen:**

Este trabajo realizará una reflexión sobre el concepto de lo trágico en su sentido clásico y en la vertiente más innovadora que propone la *Societas Raffaello Sanzio* reconocida como una de las compañías italianas con más repercusión y trascendencia a nivel internacional dentro de la escena teatral. El cuerpo de nuestro estudio consistirá en la interpretación de la cadena de imágenes intermediales de su obra *Tragedia Endogonidia* de las que se desprende –como el propio Romeo Castellucci señala– una serie de «esporas» que afloran a su vez en los distintos episodios y que crean toda una red hipertextual de significación. Todo ello amparado en la idea de rizoma que Deleuze y Guattari desarrollan.

---

## **The concept of the tragic in *Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia* by Romeo Castellucci**

### **Key Words:**

Tragic. Rhizome. Posdramatic theatre. Romeo Castellucci. *Tragedia Endogonidia*.

### **Abstract:**

This paper focuses on the classical concept of «the tragic» and its most innovative articulations proposed by the Italian theater company *Societas Raffaello Sanzio*. Within the theater world, it is considered as one of the most important and influential Italian companies at the international level. This work intends to offer an interpretation of the intermedial chain of images in their work *Tragedia Endogonidia*. As Romeo Castellucci points out, *Tragedia Endogonidia* consists of a series of «spores» that emerge in different episodes, creating a hypertextual

---

network of significance. The notion of «rhizome» developed by Deleuze and Guattari very well illustrates the operation of said network in *Tragedia Endogonidia*.

---

Según Epicuro antes de la formación del mundo infinidad de átomos caían sin descanso en paralelo en el vacío. El *clinamen*, para Epicuro, era la más mínima desviación de uno de estos átomos; el encuentro entre ellos dio lugar a la creación del mundo. «El *clinamen* es el ángulo mínimo por el que el átomo se separa de la recta. Es un paso al límite, una hipótesis exhaustiva, un modelo exhaustivo paradójico» [Deleuze y Guattari, 1988: 368]. Así, el origen de todo mundo se debe a una desviación y no a la razón o la causa. Es en esta desviación, en este «paso al límite», en esta esquizofrenia, en esta perturbación del orden, donde el sujeto nace.

Claudia Castellucci utilizó la idea de *clinamen* en la primera clase de la Scuola Conia en el verano de 2014 en Cesena (Italia) como ejemplo de toda creación artística. Retomarí­a esta idea en la última sesión del curso tras ver el film del director Fernand Deligny *Le moindre geste*. Deligny mostraba en su film a unos niños autistas con los que él había trabajado durante años en el campamento que creó en la región de Cévennes en Monoblet. Para Claudia, y para Deligny, estos niños constituían el ejemplo perfecto del *clinamen*, de la creación. Recuerdo que en el debate que se generó tras ver la película, alguien preguntó si los gestos y movimientos que estos niños realizaban de forma continua e incesante, si sus alaridos y articulaciones vocales trataban de comunicar algo. Claudia agachó la cabeza, quedó durante unos segundos callada, sin articular un gesto, volvió a mirarnos y dijo: «il se è incomunicabile e questa incomunicabilità diventa l'oggetto». Su afirmación es el punto de partida de este trabajo.

La compañía teatral italiana *Societas Raffaello Sanzio* se fundó en 1981 en Cesena (Emilia-Romaña) por Claudia Castellucci (1958), Romeo Castellucci (1960), Chiara Guidi (1960) y Paolo Guidi. A pesar de que el propio Romeo Castellucci señalase que la formación del grupo fue



consecuencia de una común afición teatral marcada por el hecho de que todos los miembros de la compañía han estado «haciendo teatro juntos desde la adolescencia», críticos como Grabiella Giannachi y Nick Kaye sostienen que su nacimiento supone una respuesta a lo que unos años antes la compañía italiana Magazzini Criminali habían desarrollado con *Punto di rottura* (1979) (2002: 32). Incluso, el nombre de la compañía *Societas Raffaello Sanzio* fue elegido aparentemente en contraposición al nombre de la misma compañía Magazzini Criminali, dirigida por Federico Tiezzi, Sandro Lombardi y Marion D'Amburgo quienes concebían el teatro desde un punto de vista más conceptual donde «the metropolitan horizon... becomes a warehouse from which to draw liberally objects, situations, frequencies, images» (Calchi, 2009). Así, Romeo Castellucci se opuso a la inmovilidad del museo que ve el mundo como un almacén donde se depositan experiencias, para concebirlo –y es aquí donde el sustantivo latino ‘societas’ cobra especial significación– como algo social.

Asimismo, el nombre *Societas Raffaello Sanzio*<sup>1</sup> hace referencia a la formación académica y al interés personal de sus integrantes por las bellas artes y, en particular, las artes visuales. La alusión a Raffaello Sanzio –conocido como Rafael– sugiere una afinidad por la obra del pintor renacentista italiano. No obstante, mientras el Renacimiento supone una toma de conciencia del espacio y, en particular, de la perspectiva, la *Raffaello Sanzio* niega toda clase de perspectiva en su teatro. De este modo, la frontalidad de las escenificaciones de la compañía es más que evidente y señala de identidad de su poética escénica.

Después de los primeros trabajos autógrafos, entre ellos *Santa Sofía-Teatro Khmer* (1986), el interés de la Societas se orienta al ciclo mitológico: *El descenso de Inanna* (1989), *Gilgamesh* (1990) e *Isis Osiris* (1990). Sigue

---

<sup>1</sup> En un primer momento el término empleado fue el de *Società*; sin embargo, a finales de 1980 se sustituye por la versión latina *Societas* ya que el término latino implica «a community of strangers of whom and between whom there is nothing to say. Apart from that, their bond is, for a moment, indissoluble and carnal, and it is, in the space of a second, soteriological and necessary» (Calchi, 2009).



el ciclo clásico: *Hamlet. La vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* (1992) de Shakespeare; *Orestíada (¿una comedia orgánica?)* (1995) de Esquilo; y *Julio César* (1997), de Shakespeare. En 1999 vendría *Genesi. From museum of sleep* y más tarde la compañía se introduce en el teatro musical con un concierto de voces e instrumentos, *Voyage au bout de la nuit* (1999), tomado de *Louis Ferdinand Céline*, y *Il Combattimento* (2000), de Claudio Monteverdi y Scott Gibbons.

En 2002 la compañía comienza un proyecto compuesto por once espectáculos distintos y proyectados para su puesta en escena en el periodo que abarca desde enero de 2002 hasta diciembre de 2004: *Tragedia Endogonidia*. La crítica ha señalado que la producción de la Societàs hasta *Tragedia Endogonidia* podría dividirse en tres fases las cuales se corresponderían con publicaciones teóricas como *Teatro Iconoclasta*, *Teatro della Super-Icona* y *Epopèa della Polvere*. Posteriormente, han llegado otras puestas escénicas como *Hey Girl!* (2006) o *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010), entre otras; pero sin duda la más aclamada por la crítica ha sido la trilogía *Divina Commedia: Inferno, Purgatorio e Paradiso* (2008).

## **Hacia un teatro iconoclasta: lo trágico en la Societàs Raffaello Sanzio**

*Occorre avere il coraggio di guardare il vero volto della tragedia*  
(Romeo Castellucci)

Romeo y Claudia Castellucci en una recopilación de algunos de sus escritos teóricos, *Los peregrinos de la materia*, señalan:

[...] la técnica, inculcada por otros, pretende, precisamente, esta perpetua condena creativa para conservar intacto su propio poder nominal. [...] Sustrayendo a la técnica el más pequeño aporte de creación personal puedo



---

realmente ser inmune a su hegemonía nominal y, sobre todo, a su entelequia [...] [Claudia y Romeo Castellucci, 2013: 84].

De tal forma que, el modo de enfrentarse al mundo es a través de un posicionamiento individual, con el fin de liberarse de toda jerarquía lingüística y conceptual preexistente, pues como Claudia Castellucci afirma «it is the time that art was emancipated from language. It is there [in the absence of language] where nothing is equivocal; where one can understand everything and therefore act with complete certainty» [Calchi, 2009: 54]. Es necesaria una alienación de la «técnica», es decir, de una lógica existente, aquella del calco –del árbol–, para llegar a lo no-común y así poder converger en lo común. Continúa Claudia Castellucci:

Every single element that appears within art already implies its whole, the whole that manifests itself in the form of its smallest details. The result of our work is to put aside the world and to openly show our own way of seeing the world [Calchi, 2009: 54].

Por tanto, el proyecto artístico que los hermanos Castellucci proponen es el de un teatro basado en la idea y transmitido a través de imágenes en el cual obtienen «a theatre that no longer belongs to diegesis of history but is wholly and solely part of the universe of ideas that phenomenalyze onstage» [Calchi, 2009]; así, el teatro se convierte en una manifestación concreta de una idea materializada a través de una imagen, de un cuerpo. El propio Artaud en su *Teatro y el doble* reivindicaría el derecho a romper con el sentido usual del lenguaje «de quebrar de una vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos» [Artaud, 2001: 109]. Sin embargo, mientras Artaud aspira a la emergencia de una metafísica, de un teatro puro, la Societas focaliza su trabajo en la materialidad, en la búsqueda de un teatro iconoclasta:



---

El carácter esencial de la iconoclasia es, en efecto, la transformación de algo que antes tenía una forma y ahora toma otra. Como se decía al principio la iconoclasia no es una anulación de las formas, sino una transformación figurativa, es decir, con más propiedad, una transfiguración. La orientación iconoclasta del teatro es un movimiento hacia la esencia, no hacia lo esencial [Claudia y Romeo Castellucci, 2013: 20].

El lenguaje en la *Societas Raffaello Sanzio* se convierte en la principal vía de trabajo en busca de una manifestación iconoclasta, en una necesidad de ruptura con la representación del mundo. Ya Platón nos había advertido de la imposibilidad de fiarnos de la realidad, frente a la realidad incorruptible del mundo de las ideas. El teatro, arte mimético por excelencia, en lugar de eliminar el engaño de esa realidad óptica, trataba de reproducirla intentando inútilmente superarla. La propia Claudia Castellucci se pregunta «¿pero cómo era posible superar la realidad prescindiendo de sus fenómenos? ¿Cómo era posible rehacer el mundo sin tener entre las manos los elementos del mundo, incluidas nuestras propias manos? [...] el primer problema fue para nosotros destruir lo existente [...]» [Castellucci, Claudia; Castellucci, Romeo, 2013: 15]. En esta dialéctica se mueve el teatro de la *Raffaello Sanzio* donde el arte se concibe en una constante competición con la naturaleza, con la realidad.

La teoría de la deconstrucción de Derrida sostiene que el individuo no es capaz de mantener un posicionamiento metafísico sin estar sometido a los límites del lenguaje, partiendo de la idea que el lenguaje en sí es un producto de la historia de la metafísica:

De construire la philosophie ce serait ainsi penser la généalogie structurelle de ses concepts de la manière la plus fidèle, la plus intérieure, mais en meme temps depuis un certain dehors par elle inqualifiable, innommable, déterminer ce que cette histoire a pu dissimuler ou interdire, se faisant histoire par cette repression quelque part intéresse [Derrida, 1972: 15]

Para Derrida el «Teatro de la Crueldad» de Artaud, ante todo, lo primero que anuncia son los límites de la representación en un ataque a la repetición a la que el signo teatral estaba sometido, una repetición que



---

entraría dentro de la lógica del árbol, en términos de Deleuze y Guattari, es decir, en una lógica de calco. El propio Derrida lo expresa en los siguientes términos en su artículo «The theatre of cruelty and the closure of representation» (1978):

The «grammar» of the theatre of cruelty of which said that it is «to be found», will always remain at the inaccessible limit of representation 7which is not repetition, of a re-presentation which is full presence [...] of a present which does not repeat itself [1978: 248].

El posicionamiento de Derrida frente al teatro de Artaud sugiere que el «Teatro de la Crueldad», más que ser un teatro que deba «begin to exist», en un sentido retórico «it must surpass». De este modo, críticos como Gabriella Giannachi y Nick Kaye en su libro *Staging the Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970* (2002) afirman que el teatro de la *Societas Raffaello Sanzio* está más cercano a la crítica de Derrida sobre la obra de Artaud, que a los escritos del propio Artaud:

In contrast to Artaud's desire to surpass the «repetition» and so «absences» of the «sign», Raffaello Sanzio emphasize the spoken word's «finitude»: not speech before words, but silence that precedes it; not «transcendence», but the mortality implied within our linguistic condition [Giannachi, Gabriella y Kaye, Nick 2002: 144].



## ¿Por qué se habla de una imposibilidad actual de la tragedia?<sup>2</sup>

Lo trágico en la *Societas Raffaello Sanzio* está íntimamente ligado al concepto de narración. Sabemos que no hay una historia o relato en el conjunto de los once episodios, pero aun así en cada uno de ellos sí es posible establecer una «narración». Es decir, una conexión de elementos dentro de una lógica emotiva o sensorial. Esta narrativa se reinventa en una experiencia y, por tanto, el trabajo de reconstrucción recae en la figura del espectador. Así, la experiencia implica una emoción y esta, a su vez, se asienta en una línea narrativa basada en una experiencia sólida. Claudia Castellucci lo explica en los siguientes términos:

I think that if we say that in all Western representations there is something tragic, then for me this tragic element has to do with narrative. It could be that the tragic aspect of the spectacle, for the spectators, is in that narrative possibility, its perpetual beginning. It is impossible to live in the world without this process of narration. Through these narrations, we conceive our futures. And this is what happens in the theatre, a projection into the future, a way of narrativism [Societas Raffaello Sanzio, 2007: 254].

Hans-Thies Lehmann señala en su estudio *Teatro posdramático* que el proceso dramático ocurría entre los cuerpos, mientras que el proceso posdramático (o performativo) ocurre en los cuerpos [2013: 351]. La variación prepositiva es crucial para poder entender el giro performativo que se produce en las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días. El

---

<sup>2</sup> En una entrevista que tuve la oportunidad de realizar a Claudia Castellucci en Cesena (Italia) en septiembre de 2014 su respuesta ante esta pregunta fue la siguiente: «Il discorso è relativo alla narrazione. Di per sé l'idea di narrazione non è più tragica, confida nella propria costruzione che appartiene a una storia gloriosa da noi assunta. Ma il senso tragico è assolutamente ancora vivo: è quello che ha permesso questo itinerario. Perché il tragico è una struttura mentale, mentre la tragedia è un genere che non è riproponibile come oggetto letterario; esso veniva inoltre svolto in un contesto agoristico, di gara. E la catarsi, secondo Walter Benjamin, veniva data da una commedia. Anzi dice che in genere si assiste a tre tragedie e alla fine c'era la commedia. Da uomo profondo qual è, egli si chiede: ma perché una commedia basta a controbilanciare tre tragedie? Per lui la catarsi è questa strana contrapposizione tra il comico e tre misure di tragico. Quindi l'impossibilità della tragedia è perché, nel nostro caso della Tragedia Endogonidia, non c'è la commedia, non c'è la conclusione della gara con una commedia, non c'è la pacificazione, non c'è la catarsi, non c'è un superamento del tragico, si rimane nel tragico» (Tortosa Pujante, 2016).





cuerpo, por tanto, debe reaprenderse y concebirse como objeto estético-teatral. En *Tragedia Endogonidia* el lenguaje está ligado íntimamente al cuerpo, no viene expresado solamente a través de él, sino que procede de él.

Aquello que la *Raffaello Sanzio* nos muestra en escena no es la presencia de un cuerpo-semiótico, es decir, el cuerpo de un actor que remite a un personaje, sino que aquello que nos muestra es el cuerpo en su «físico estar-en-el-mundo», en su propia materialidad. En espectáculos anteriores como *Julio César* (1997) o la *Orestíada* (1995) este modo de estar venía determinado por lo que Thies-Lehmann ha denominado «cuerpos-esculturas», es decir, «la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente» [2013: 358]. La aparición de cuerpos deformados, grotescos, enfermizos hacía que los espectadores difícilmente pudiesen «percibir el físico del actor como signo de un personaje [y, por tanto], los percibían sobre todo en su materialidad específica» [Fischer-Lichte, 2011: 177]. En *Tragedia Endogonidia* este mismo efecto se consigue a través de la aparición del niño y del animal –procedimiento que analizaré más adelante–.

*Tragedia Endogonidia* refleja de un modo consciente la imposibilidad de mostrar una tragedia en la escena contemporánea, puesto que como Romeo Castellucci ha señalado «la tragedia oggi è impossibile perché non siamo nella Grecia di Pericle e perché non abbiamo un dio da uccidere. Esso è già morto». La imposibilidad de la tragedia radica en la imposibilidad de volver a un lenguaje mítico, a la verdadera esencia de la tragedia. El público de la sociedad occidental al que *Tragedia Endogonidia* se dirige no se reconoce en una comunidad, en un pueblo construido a partir de los mitos fundacionales, sino a partir de una individualidad de masas. El presente, por tanto, está caracterizado por una cultura que no tiene un lugar originario, donde la fragmentación de la comunidad lleva al individuo a obviar los mitos fundacionales y, con ellos, la tragedia. Así, nuestra sociedad contemporánea ha creado un nuevo individuo, el cual Giorgio Agamben llama «l'essere qualunque» [2001: 9]:



Se gli uomini, invece di cercare ancora una identità propria nella forma ormai impropria e insensata dell'individualità, riuscissero ad aderire a questa improprietà come tale, a fare del proprio esser-così non una identità e una proprietà individuale, ma una singolarità senza identità, una singolarità comune e assolutamente esposta – se gli uomini potessero, cioè, non esser-così, in questa o quella identità biografica particolare, ma essere soltanto il così, la loro exteriorità singolare e il loro volto, allora l'umanità accedrebbe per la prima volta a una comunità senza presupposti e senza soggetti, a una comunicazione che non conoscerebbe più l'incomunicabile [2001: 53].

*Tragedia Endogonidia*, como veremos más adelante, cancela el nombre de las figuras que aparecen, cancela el lenguaje en cuanto a logos para presentar una serie de acciones que son comunicables a un nivel de memoria sensitiva. Giorgio Agamben señalaba en su ensayo *Quel che resta di Auschwitz* que es en el lenguaje que no comunica ningún significado, donde la posibilidad de la tragedia puede situarse. Para desarrollar esta idea –y que podremos paragonar con el modo de entender el lenguaje en *Tragedia Endogonidia*– Agamben recurre a la figura de un niño que Primo Levi encuentra en el campo de concentración de Auschwitz y que inicialmente no hablaba, pero que posteriormente trataría de emitir un tipo de discurso:

Hurbinek non riesce a testimoniare, dal momento che non ha un linguaggio (il discorso che pronuncia è un suono che è incerto e senza senso: mass-klo o matisklo). E tuttavia, a modo suo, è in grado di testimoniare «a mezzo di queste mie parole». Ma neanche il sopravvissuto può rendere completamente testimonianza, né può parlare delle proprie parti mancanti [Agamben, 1998: 36].

Es desde esta perspectiva que podemos llegar a entender las palabras de Claudia Castellucci cuando hace referencia a la función del lenguaje dentro del teatro contemporáneo:

Uno degli esiti politici del teatro che vedo ora è quello di andare fino in fondo alla propria specificità di linguaggio. Senza timore dell'incomprensione, della impossibile comunicazione, o traduzione, commeto, spiegazione, senza l'ansia di giustificare la propria assenza di discorso e dal discorso in generale; con una strategia attorno alle parole e



attorno alle immagini che organizza una nuova realtà. Questo è, in síntesi, il movimiento di tutta la *Tragedia Endogonidia*.<sup>3</sup>

### ***Tragedia Endogonidia: un sistema rizomático***

*No es fácil ver la hierba en las palabras y en las cosas*  
(Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*)

Ya el título, *Tragedia Endogonidia*, es toda una declaración de intenciones: mientras que tragedia, como señala Romeo Castellucci, es una palabra épica, que habla acerca de la muerte de un héroe; «endogonidia», por el contrario, es un término que procede de la microbiología: «Certain protozoic formations have both male and female gonads inside. So they don't reproduce sexually but exclusively by means of division. They are indeed small immortal beings» [Hillaert, W. y Crombez, T. 2005]. La combinación entre ambos términos implica un oxímoron ya que, por un lado, «tragedia» hace referencia a la muerte del héroe trágico, mientras que «endogonidia» supone una natural autorregeneración sin fin. Por tanto, «endogonidia» manifiesta una continua necesidad de concepción y, asimismo, «la Concezione si oppone da sempre al regno della realtà. Accoglie senza dare guidizi, tutti i fenomeni della materia secondo un nuovo disegno che si forma per partenogenesi (endo-gonidia)» [Societas Raffaello Sanzio, 2007]. Las jerarquías se rompen y la propia creación artística individual es la que establece sus reglas de funcionamiento con un lenguaje nuevo y ajeno a las estructuras arborescentes, donde un nuevo sistema se forma a través de conexiones basadas en configuraciones de linealidad horizontal (vegetal) y no dentro de una conexión vertical donde la estructura jerárquica está preestablecida.

<sup>3</sup> Fragmento del artículo «Quale teatro per il 2003?», p.243. Fuente: Archivo de la Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).



Uno de los principios que predomina es el de transformación en una lógica endógena donde los seres u organismos que aparecen tienen la capacidad de reproducirse hasta el infinito. Así, lo que se nos presenta «no son muchos espectáculos, no tendremos un único gran espectáculo. Lo que vamos a tener es un organismo en un constante estado de huida» [Societas Raffaello Sanzio, 2007]. De este modo, la idea obra o resultado queda reemplazada por la idea de proceso.

El ciclo está formado por once episodios cada uno de ellos dedicado a una ciudad europea: C.#01 Cesena, A.#02 Avignon, B.#03 Berlín, Br.#04 Bruxelles, Bn.#05 Bergen, P.#06 Paris, R.#07 Rome, S.#08 Strasbourg, L.#09 Londres, M.#10 Marseille, y C.#11 Cesena. El modo de construcción del ciclo se caracteriza por los principios del rizoma: conexión y heterogeneidad –cada uno de los elementos que construyen el ciclo están conectados por el mismo patrón de combinación, pero cada una de ellos constituyen combinaciones heterogéneas–, multiplicidad –al mismo tiempo, no existe lo Uno, sino lo múltiple–, ruptura asignificante –el ciclo comienza y acaba con el mismo contexto (Cesena), sin embargo aquello que acontece es algo nuevo, distinto– y cartografía –el modo de relación entre cada uno de ellos es a través de la combinación de sus elementos creando una red de extensión progresiva y no jerárquica–.

*Tragedia Endogonidia* reproduce el esqueleto de la tragedia griega, salvo la más evidente ausencia: el coro. En la tragedia ática este ejercía la función de explicar y juzgar los hechos. Lo que aquí nos encontramos son hechos sin coro. En la tragedia griega las partes en las que el coro desaparecía se llamaban episodios. Episodio es la palabra que utiliza la Compañía para distinguir las diversas etapas en las que está dividida la *Tragedia*. Tal decisión tiene claramente un trasfondo artístico-ideológico en el que la figura del espectador cobra especial significación ya que el episodio se convierte en objeto de interpretación, como ejercicio de co-creación, por parte de este:



---

El episodio no lleva el peso de un mensaje para dar, comunica lo menos posible, y no será definido como «fragmento» o «metonimia». Un episodio se encuentra más cercano a una serie de actos puros y completos. Es un meteorito que pasa arañando la superficie del mundo. Pero permanece sin raíces. [...] Sin la voluntad de comprensión generada por el Coro, el Episodio representa, con su desnuda acción, el inexplicable «yo» del espectador; mientras que el Coro explica y conjuga el «él» del personaje en las coordenadas de una historia. Lo que en un Episodio permanece podrá ser solo la pseudobiografía de un héroe. Pero es desde lo impronunciable donde la forma toma cuerpo (y la tragedia, como ha escrito Rosenzweig, es el arte del silencio)<sup>4</sup> [Societas Raffaello Sanzio, 2007].

Otro de los elementos propios de la tragedia ática que la *Tragedia* pone en cuestión es la idea de mito, en el sentido aristotélico del término. En *Tragedia Endogonidia* no existe un *thelos*, no nos dirigimos hacia algo que va a pasar, sino que ya está pasando, nos encontramos, por tanto, ante un evento, un acontecimiento, no hay una espera. Ante la ausencia de mito, es decir, la trama de una historia reconocida comúnmente, ya no queda la posibilidad de un coro que pueda explicar los hechos y juzgarlos. De tal modo que, aquello que se nos presenta son unos hechos concretos expuestos sobre la escena, unos hechos desnudos de un tejido textual.

Por otro lado, el ciclo fílmico, elaborado por los artistas visuales Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti y la música original de Scott Gibbons, mantiene la atención del espectador a una visión de conjunto. Si la puesta en escena durante los dos años mantenía su estado de independencia e individualidad en cada uno de los episodios, el ciclo fílmico, por su parte, establece una relación de dependencia –ya existente durante las puestas en escena episódicas, pero ahora perceptible en su conjunto– entre los diferentes episodios. Pero, incluso, este ciclo fílmico, junto a la proyección musical, se constituyen como testimonio documental, como una «di queste spore» que continúa autogenerándose hasta el infinito.

La *Tragedia* de la Societas, por tanto, y en palabras del propio Castellucci, es un organismo vivo y autosuficiente que muta y se reproduce hasta el infinito por sí solo generando nuevos nódulos de conexión que entre

---

<sup>4</sup> La traducción es mía.



sí no establecen una relación de poder o jerarquía, sino que forma un mapa, un mapa rizomático que «no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia» [Deleuze y Guattari, 1988]. Un sistema que se autorreproduce y genera a partir de un caos, pues «la materia es oscura [...] se trata de comprender qué comunica este caos [...] Se crean por partenogénesis, líneas, constelaciones... No debo hacer más que seguir esta constelación y, a través de ella, me llega un nombre. Lo comprendo solo en base a lo que el caos, en este caso, me aconseja, me transmite.» [Claudia y Romeo Castellucci, 2013].

A lo largo de toda *Tragedia Endogonidia* encontraremos una serie de figuras tanto reconocibles (a nivel cultural) como no reconocibles. La figura de la madre, como el resto de figuras, sufre transmigraciones y la veremos representada de forma cambiante según los episodios cambien. La figura de la Gran-Madre (Fig.28) presente en los mitos fundacionales aquí se nos presenta como una Madre-Anónima (sin nombre), pues su figura es el resultado de la fusión y condensación de múltiples mitos (Fig. 16).

En un organismo trágico que se autorreproduce por sí solo la figura de la maternidad está privada de su naturaleza sexual, ya que se encuentra de nuevo con la «Inmaculada Concepción». En el episodio de París, el pecho estéril de la madre conduce a una explosión, a la aparición de *ese deus ex machina* (Fig. 17) que nos llevará a un nuevo nacimiento, aquel del proceso de la partenogénesis (endo-gonidia).

La figura femenina en la *Tragedia*, como el resto de seres, carece de nombre; su genealogía no puede identificarse. Sin embargo, en ellas aún perdura un ápice de responsabilidad, de «culpa». En este sentido, la presencia de las mujeres que aparecen en el episodio S.#08 es una presencia que está únicamente unida a la tierra, no soportan el peso de ninguna herencia, de ninguna historia; sin embargo, en sus miradas aún persiste esa culpa –de la cual ya no se reconoce su origen, pues se ha perdido–. El



prisma de *La Melancolie* de Dürer (Fig. 22), las compresas manchadas de sangre (Fig. 23 y Fig. 27), o las mujeres que se lavan las manos son elementos que nos hacen pensar en la culpa de ese pasado inmemorable.

El hecho de que en el episodio de Estrasburgo la figura femenina sea la única presente nos hace pensar en la mujer como un ser de frontera, excluido, relegado a los límites de la ley del hombre. Bajo el dominio de la ley masculina, la mujer se sitúa en las lindes del orden y es allí donde instaura su propia ley, su propio vagar y estar en este mundo endogonidio (Fig. 4, Fig. 5 y Fig. 6). Una ley que siempre es violenta como el tanque del final del episodio de Estrasburgo o el pie ensangrentado que deja la huella en las tablas de la ley del episodio de Bruxelles (Fig. 11) manifiestan.

En el caso de *Tragedia Endogonidia* el texto no tiene función poética. El texto pronunciado sobre la escena revela la pertenencia común a la especie humana y descubrimos con sorpresa que somos seres dotados de la palabra. El teatro pretrágico está libre de todo juicio, en tanto que «la terminología es el juicio sobre el mundo. Una obra dramática es, para mí, un juicio realizado» [Claudia y Romeo Castellucci, 2013: 101]. Aquello que la *Tragedia* parece decirnos es alejarnos del humano, un «devenir animal» (Deleuze y Guattari, 1988) para que podamos percibir la existencia frágil que nos interroga: «En el momento en que el animal desaparece de escena, nace la tragedia. [...] Un teatro pretrágico significa, ante todo, infantil.» [Claudia y Romeo Castellucci, 2013]. Tanto el animal como el niño carecen de la técnica y, por lo tanto, con su presencia lo único que nos muestran es que están en la escena: no hay un referente lingüístico, pues, como Romeo Castellucci afirma, «the animal is pure voice; it has no language: it has a tongue» [Castellucci en Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 150].

La presencia del niño –como la del animal– en escena (Fig. 8), el cual no habla aún, hace explorar al que mira un tiempo que es desconocido para nosotros, en tanto que olvidado, ese tiempo que precede a nuestra entrada en la lengua. Esta sensación es la misma que experimentamos



cuando nos enfrentamos ante las letras del abecedario que aparecen de forma rápida en la pantalla (Fig. 3).

La aparición de animales en las realizaciones escénicas teatrales no es ninguna novedad, pues ya aparecían en los dramas litúrgicos medievales y las realizaciones escénicas cortesanas de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, el significado que la aparición de los animales tenía en aquellas realizaciones se encuentra lejos de aquel que el teatro posdramático experimenta.

En *Tragedia Endogonidia* el animal (Fig. 19) «precede l'attore nel condurre alla lingua. Il linguaggio è allora connesso al fattore corpo, non lo esprime solamante, ma da esso proviene, non ha più nessuna sintassi, non rimanda a nulla se non alla presenza reale ed immediata di un corpo»<sup>5</sup>. En este sentido, el cuerpo del animal nos hace conscientes de nuestro propio cuerpo-animal, en ese físico estar-en-el-mundo, y como señala Fischer-Lichte «la aparición del animal [y del niño] en escena es percibida como la irrupción de lo real en lo ficticio, de lo casual en el orden, de la naturaleza en la cultura.» [2011: 218]. En la *Tragedia* el sujeto «deviene animal», pero no en un sentido de filiación, de pertenecer a él, de retorno y «vuelta a», sino que el devenir implica una involución creadora, es decir, ir a la diferencia, a la minoría (Fig. 21 y Fig. 26):

Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir. [Deleuze y Guattari, 1988: 245].

Es en esta búsqueda de un lenguaje físicamente (carnalmente) trágico donde *Tragedia Endogonidia* se mueve y episodios como Br.#04 son un reflejo de ello: vemos la imagen de un hombre dentro de una bolsa de basura que ha sido introducido en ella tras ser torturado por unos hombres

<sup>5</sup> Ridout, Nicolas, «Fuori nell'Aperto» en *Idioma*, *Clima*, *Crono* IV, p. 5.





vestidos de policías. Le acercan un micrófono y comienza a hablar dentro de la bolsa en una lengua incomprensible (Fig. 10 y Fig.12). El micrófono amplifica los sonidos de alguien que ya no encuentra las palabras (el nombre) para hacerse entender, y que se convierte en un trozo de carne, en la presencia pura del cuerpo que sufre. Se le pide la palabra a través del micrófono, pero aquello que consigue emitir son las palabras de la propia respiración, las «palabras-gritos», las palabras de un «cuerpo sin órganos»:

la instauración de palabras-soplo, palabras-gritos en las que todos los valores literales, silábicos y fonéticos son sustituidos por valores exclusivamente tónicos y no escritos, a los que corresponde un cuerpo glorioso como nueva dimensión del cuerpo esquizofrénico, un organismo sin partes que actúa siempre por insuflación, inspiración, evaporación, transmisión fluida (el cuerpo superior o cuerpo sin órganos de Antonin Artaud) [Deleuze, 2010: 68].

Esta misma concepción del lenguaje es perceptible a través del tratamiento que del alfabeto latino se realiza. A lo largo de los distintos episodios veremos la proyección de las diferentes letras del alfabeto. A este respecto Nicolas Ridout escribe:

Entrambi gli episodi C.#01 e A.#02 [Fig. 1 y Fig. 3] si chiudevano con una proiezione video nella quale lettere alfabetiche visibili, mischiate e macchie di Rorschach, si susseguivano ad altissima velocità, con risucchi ottenuti da percussioni, respiri, sputi e clamori vocali, parti interne della voce amplificate, come se ciò che stavamo ascoltando fosse l'insieme di tutti gli avanzi ed i frammenti del respiro scartati nell'atto di formare fonemi sensati. Un linguaggio al negativo, il suono del linguaggio reso in stracci e macerie, che disperatamente ed urgentemente, continua a portare un qualcosa che deve essere comunicato.<sup>6</sup>

De este modo, la nueva comunidad trágica no se crea en torno a la palabra, sino que nace en la imposibilidad de comunicación, en el silencio. De esta imposibilidad surge la palabra poética.

<sup>6</sup> Ridout, Nicolas, «Fuori nell'Aperto» en Idioma , Clima, Crono IV, p. 5.



La estructura de la *Tragedia* es la de una secuela que entraña una *transmigración* de las formas a través de la cual es posible ver en Roma el mismo episodio que en Berlín, pero en un contexto diverso. Este fenómeno es también visible en algunas de las figuras reconocibles (Musolini, Cristo, Charles de Gaulle, Edipo frente a la Esfinge) a lo largo de los episodios. La base de esta estructura son las ciudades europeas donde la compañía establece un recorrido que permite esta transmigración:

Lo spazio, la geografia e la topografia entrano come potenze telluriche nel teatro. Ogni Episodio è concludente e autonomo perche lo scopo della *Tragedia Endogonidia* non è il risultato finale, ma i pasaggi, che sono gli atti compiuti di una trasformazione e di una verità già natura del presente. Il senso non è il verso qualcosa che verrà, non l'essere già in mezzo a quello che verrà.<sup>7</sup>

En este trabajo de refundación del trágico hallamos las huellas de la antigua polis. Es, por ello, que aún permanecen signos propios de ese sustrato como las banderas nacionales (Fig. 14 y Fig. 25). Sobre esta antigua polis es posible construir una nueva (Fig. 13 y Fig. 24). De tal modo que el espacio se convierte en un lugar que posee una memoria donde «percepción, recuerdo e imaginación se solapan, los espacios reales se experimentan simultáneamente como imaginados y como recordados» [Fischer- Lichte, 2011: 231].

Aquello que la *Tragedia* cartografía es un mapa de líneas de fuga donde cuerpos inhumanos ocupan ciudades inhumanas, «luoghi di storia civile e di aspettative, terre che comportano un idioma, terre che sopportano un clima sono le condizioni spaziali della nostra *Tragedia*»<sup>8</sup>. *Tragedia Endogonidia* rompe con el sistema pre-existente de la tragedia ática y busca crear un nuevo cuerpo que se moldee en torno a un nuevo concepto del trágico. Para alcanzar este nuevo concepto del trágico debe exiliarse de su

<sup>7</sup> Fragmento del artículo «Quale teatro per il 2003?», p.243. Fuente: Archivo de la Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).

<sup>8</sup> Fragmento del artículo «Quale teatro per il 2003?», p.243. Fuente: Archivo de la Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).



lugar de origen (de la concepción griega del trágico), y desplazarse a un territorio extranjero, extraño, inhabitable. Será en ese viaje, en ese vagar, en ese exilio guiado donde el individuo pueda convertirse en comunidad. Pues lo interesante es aquello que ocurre en el camino: «It is in the middle where one finds the becoming, the movement, the velocity, the vortex» [Deleuze, 1997: 208].

*Tragedia Endogonia* considera el Éxodo como una parte fundamental de su construcción. No nos encontramos ante un sistema cerrado, sino abierto y en constante estado de huida, de fuga. La ley, por su parte, está inevitablemente unida al Éxodo<sup>9</sup>: las tablas de la ley que incesantemente aparecen a lo largo de todo el ciclo como en el episodio A.#02 (Fig. 2) carecen, no obstante, de nombre, es decir, han perdido la conexión con su mito fundacional, pues la acción humana se presenta fuera de la regla, de la norma, de la ley establecida, en esta zona inhabitable. Y, por tanto, los seres que aparecen en la *Tragedia* son seres ajenos, extranjeros, en el exilio. Esta «no-pertenencia», este vagar nómada, hace encontrarnos con figuras que tocan las paredes para asegurar su solidez, para reconocer su composición, como ocurre con el viejo del episodio de Bruxelles (Fig. 9). En la escena final de este mismo episodio, se nos presenta el canto de cuco que acompaña la danza de una niña. Este pasaje podría vincularse con el universo de *Las aves* de Aristófanes. En esta pieza Aristófanes nos habla de la búsqueda de la ciudad ideal, una ciudad que no existe en ninguna parte, una ciudad inhumana a la que no se puede pertenecer, un lugar imposible de habitar.

Como hemos podido comprobar *Tragedia Endogonia* genera una red hipertextual de significación propia, individual, que el espectador debe interpretar aportando una nueva significación que nunca es cerrada, sino abierta a tantas interpretaciones como espectadores haya. El hipertexto, por tanto, funciona a través de un lenguaje que Deleuze y Guattari (1988)

<sup>9</sup> El Éxodo hace referencia clara a la esclavitud del pueblo hebreo antiguo en Egipto y su liberación a través de Moisés, quien los condujo hacia la Tierra prometida.



vienen a denominar como «rizomático». Así, *Tragedia Endogonidia* es la materialización en todos sus límites de un sistema basado no en una estructura de creación arborescente y, por tanto, de relación jerárquica entre sus elementos, sino en una cadena «vegetal», subterránea, rizomática; donde el lenguaje entra en un constante proceso de transformación o transfiguración.

### **Consideraciones finales: lo trágico como experiencia de los límites**

Señalaba Deleuze que una de las características principales del ser humano es su segmentariedad: «Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. (...) Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc.» [1988: 214]. El arte contemporáneo y, concretamente, el arte de acción han desmontado las tradicionales oposiciones arte y vida, estética y política, estética y ética –al menos durante el momento que la realización escénica dura–. El carácter performativo e intermedial de las realizaciones escénicas disuelve estas dicotomías instalándonos en un umbral. La liminalidad, por tanto, establece un espacio donde las contraposiciones entre lo ético vs. lo estético, lo político vs. lo estético ya no se sostienen:

derrumban los antagonismos, constituyen una realidad en la que uno puede simultáneamente aparecer como otro, una realidad de la inestabilidad de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras [Fischer-Lichte, 2011: 346].

Quizá las fronteras no se hayan suprimido, quizá simplemente hayamos encontrado la manera de permanecer en ellas: «We have to move beyond the outside- inside alternative; We have to be at the frontiers» [Foucault, 1984: 48]. Permanecer en los límites de la «máquina social»



[Deleuze y Guattari, 1985], siendo conscientes de que formamos parte de ella y en la que podemos intervenir gracias a nuestra «máquina deseante», ése es el objetivo de este nuevo teatro.

*Tragedia Endogonidia* rompe con el sistema pre-existente de la tragedia ática y busca crear un nuevo cuerpo que se moldee en torno a un nuevo concepto del trágico. Para alcanzar este nuevo concepto del trágico debe exiliarse de su lugar de origen (de la concepción griega del trágico), y desplazarse a un territorio extranjero, extraño, inhabitable, permanecer valientemente en las fronteras y vivir la experiencia de los límites. Esta desviación, este nuevo *clinamen*, sería el inicio, no solamente de un nuevo teatro, sino el inicio de un nuevo modo de vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- , «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos» en *Revista Signa*, 2008, vol. 17, 29-56.
- , «Dramaturgies of Excess and Heterological Theatre» en *Canadian Review of Comparative Literature*, 2013, 289-305.
- AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Bolinghieri, 1998.
- , *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 2006.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001.
- BALANDIER, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BAY-CHENG, S.; KATTENBELT, C., LAVENDER, A. Y NELSON, R. (ed), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.



- CALCHI NOVATI, Gabriella, «Language under attack: The iconoclastic Theatre of Societàs Raffaello Sanzio» en *Theatre research international*, vol. 34, n. 1, 2009, 50-65.
- CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, *Los peregrinos de la materia, Teoría y Praxis del teatro. Escritos de la Societàs Raffaello Sanzio*, Madrid, Continta me tienes, 2013.
- CASTELLUCCI, C; CASTELLUCCI, R; GUIDI, C; KELLEHER, J; RIDOUT, N., *The theatre of Societàs Raffaello Sanzio*, London and New York, Roudlegde, 2007.
- CASTELLUCCI, R., VALENTINI, V., MARRANCA, B., HOUSE, J. (ed), «The Universal: The Simplest Place Possible» en *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 26, n. 2, 2004, 16-25.
- CHAPPLE, Freda, and KATTENBELT, Chiel (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2006.
- CULL, L. (ed), *Deleuze and performance*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido* [en línea] <www.philosophia.cl /> Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2010.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1986.
- , *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1998.
- DELIGNY, Fernand, *Permitir, Trazar, Ver*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- , «The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation» en Derrida, Jacques (ed.), *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, 232-250.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal, 2001.



- FOUCAULT, Michael, «What is Enlightenment?» en *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, 32-50.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970*, New York, Peter Lang, 2002.
- GOLDBERG, Robert, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Thames and Hudson, 2011.
- HILLAERT, W; CROMBEZ, T. «Cruely in the theatre of the Società Raffaello Sanzio» en *Tragedy, the Tragic, and the Political*, Leuven, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac, 2013.
- RIDOUT, Nicolas, «Tragedy at Home: Società Raffaello Sanzio» en *Laban PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 27, n. 3, 2005, 83-92.
- SAYRE, M. Henry, *The object of performance. The American Avant-Garde since 1970*, London and Chicago, University of Chicago, 1989.
- SCHECHNER, Richard, *Performance studies. An introduction*, London and New York, Routledge, 2002.
- , *Performance theory*, London and New York, Routledge, 2003.
- SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, Dir. Romeo Castellucci, 3 DVD, 1 CD, 86-page booklet, 2007.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno: 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1992.
- TORTOSA PUJANTE, Belén, «Entre la destrucción y la creación. Una conversación con Claudia Castellucci» en *Narrativas Cruzadas, hibridación, transmedia y performatividad en la era digital* (ed.) María Teresa Vilariño Picos, Santiago de Compostela, Academia Editorial del Hispanismo, 2016.
- TURNER, Victor, *Ritual Process—Structure and Antistructure*, London, Routledge, 1969.
- , *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987.
- VV.AA, *Idioma, Clima, Crono*, 6 volúmenes, Cesena, 2002-2004.



**Anexo**

Fig. 1. C.#01 Cesena, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 2. A. #02 Avignon, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).





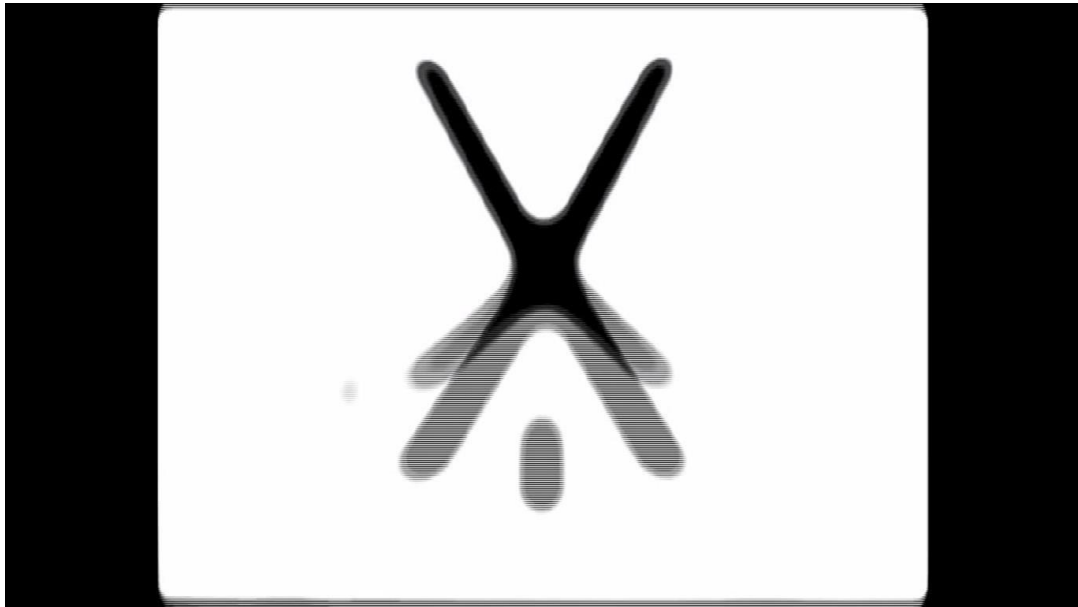


Fig. 3. A. #02 Avignon, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 4. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 5. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 6. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).





Fig. 7. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 8. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).





Fig. 9. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 10. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 11. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 12. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 13. Bn.#05 Bergen, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 14. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 15. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

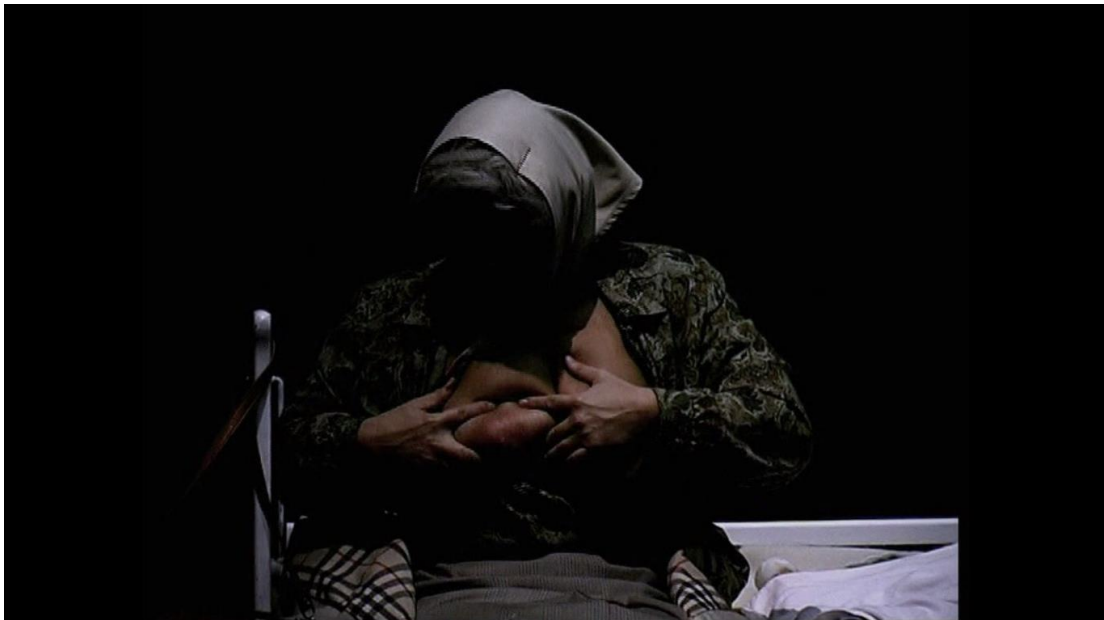


Fig. 16. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 17. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 18. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



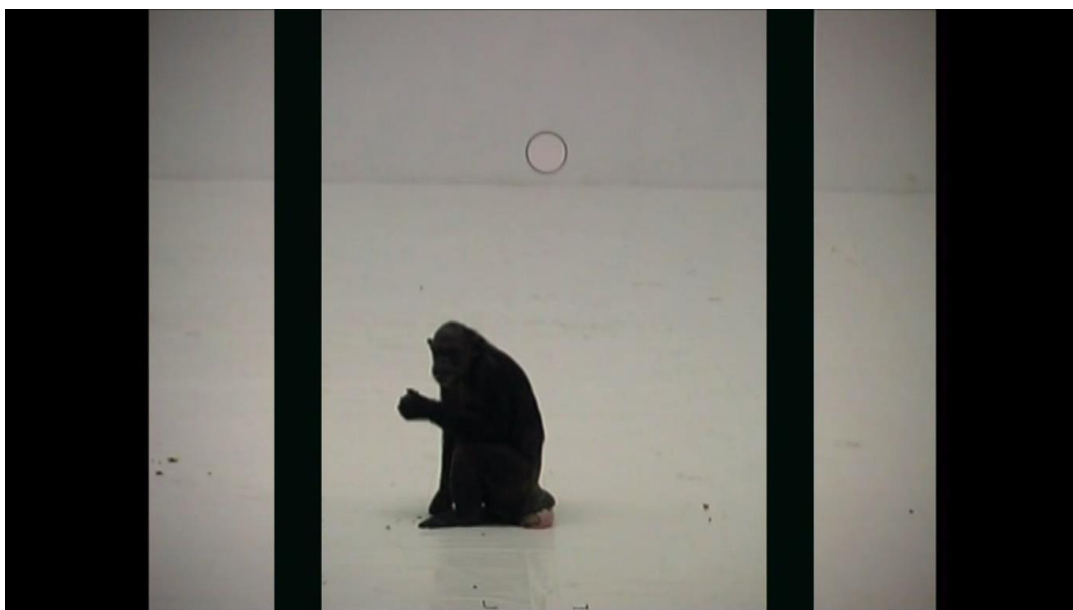


Fig. 19. R.#07 Rome, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio)



Fig. 20. R.#07 Rome, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

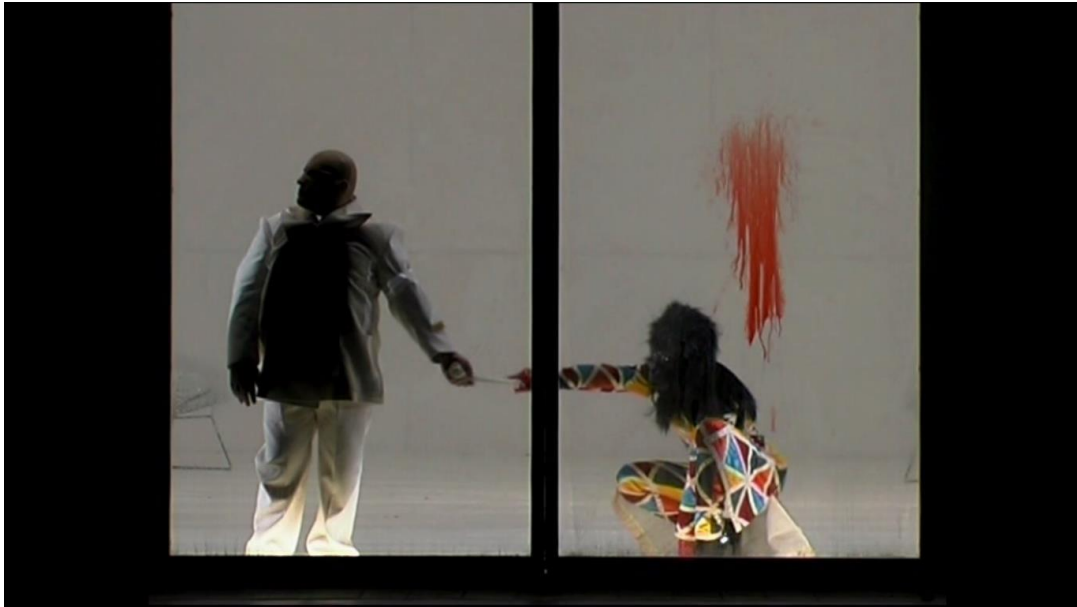


Fig. 21. R.#07 Rome, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 22. S.#08 Strasbourg, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 23. S.#08 Strasbourg, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

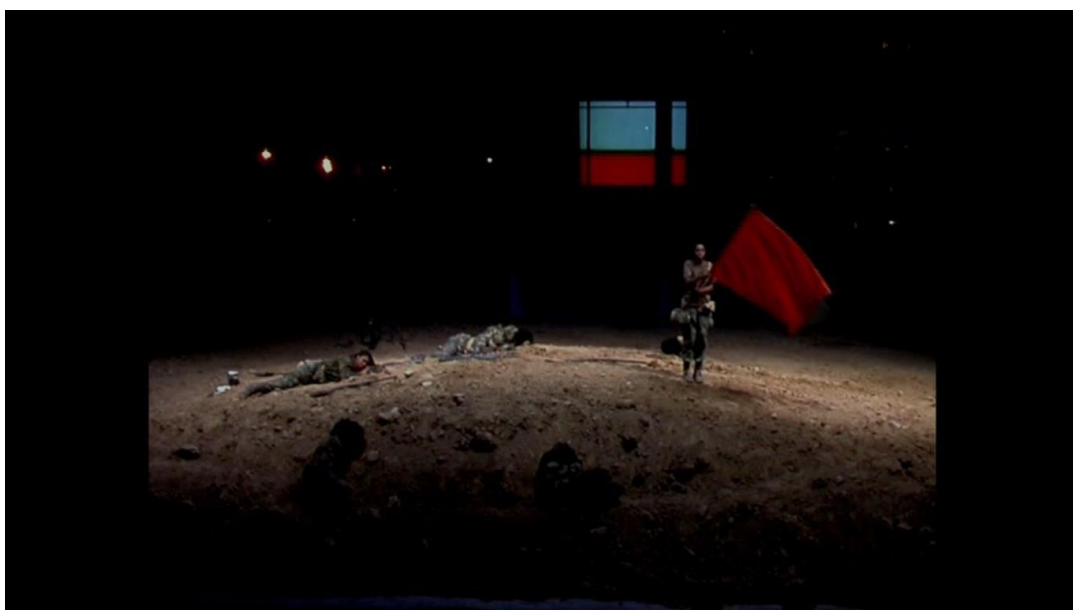


Fig. 24. S.#08 Strasbourg, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).





Fig. 25. L.#09 Londres, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 26. C.#11 Cesena, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 27. C.#11 Cesena, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 28. Representación de Inanna, diosa sumeria del amor, la naturaleza y la fertilidad.