



IGNACIO RAMOS GAY¹

Universidad de Valencia - *Ignacio.Ramos@uv.es*

Artículo recibido: 1/11/2016 - aceptado: 15/12/2016

ÓPERA PRE-TRÁGICA Y REPRESENTACIÓN ANIMAL: SOBRE LA RECEPCIÓN DE *MOSES UND ARON* EN EL TEATRO REAL DE MADRID (2016)

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la propuesta escenográfica de Romeo Castellucci para la ópera dodecafónica de Arnold Schoenberg, *Moses und Aron* (1926-1932), estrenada en mayo de 2016 en el Teatro Real de Madrid, y su recepción en la capital española. A partir de la puesta en escena de un toro charolés vivo sobre las tablas, ilustración del becerro de oro del *Éxodo*, atenderemos, en primer lugar, a cómo su presencia física remite al sentido pre-trágico que el director entrevé en el ritual teatral. En un segundo tiempo, abordaremos las implicaturas simbólicas que se desgranán del animal bíblico y su traslación del texto sagrado a la representación espectacular. En último término, el artículo explorará el conflicto ético desencadenado por la presencia del animal en el teatro, y su uso por parte del director en tanto que manifestación de un activismo cívico cuyo fin es la redefinición de la topografía operística como espacio de disidencia.

PALABRAS CLAVE: Romeo Castellucci, Arnold Schoenberg, *Moses und Aron*, Biblia, Bienestar animal, Tragedia.

¹ Ignacio Ramos Gay is Associate Professor in French and Comparative Literature at the University of Valencia, in Spain. His research focuses on contemporary European drama and popular culture. He is the author of *Oscar Wilde and French Boulevard Theatre* (Valencia University Press, 2007) and has co-edited a number of volumes on the cultural cross-currents between Britain and France. A post-doctoral Fulbright visiting scholar at the Martin E. Seagal Theatre Centre at the City University of New York, his research has been published in journals such as *Studi Francesi*, *Revue de Littérature Comparée*, *Romantisme*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Nineteenth-Century Prose*, *Épistolaire*, *Coup de Théâtre*, *Atlantis*, *Revue des Sciences Humaines* and *Journal of Post-colonial Writing*, among others.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze Romeo Castellucci's staging of the twelve-tone opera by Arnold Schoenberg, *Moses und Aaron* (1926-1932), first performed in May 2016 at the Teatro Real de Madrid, and to examine the Spanish capital's response to the piece. Through the stage presence of a real, live Charolais bull—a metaphor of the golden calf in the Book of Exodus—I first argue that the animal's physical presence alludes to the director's understanding of the pre-tragic character of the theater as a ritual. I then turn to consider the symbolic implications deriving from the Biblical animal and its transposition from the sacred scripture to the performative arts. Finally, I explore the ethical dilemma resulting from the decision to feature a live animal in a stage production. I contend that such decision stems from the director's vision of the animal as an agent of civic activism that contributes to the conceptualization of the operatic topography as a space of dissidence.

KEY WORDS: Romeo Castellucci, Arnold Schoenberg, *Moses und Aron*, Bible, Animal Welfare, Tragedy.

Con el fin de conmemorar el 200 aniversario del Teatro Real de Madrid, el 24 de mayo de 2016 se estrenaba en España, en coproducción con la Ópera Nacional de París, la ópera dodecafónica inacabada de Arnold Schoenberg (1874-1951), *Moses und Aron*, compuesta entre 1926 y 1932. La historia musicalizada del proceso vivido por los dos hermanos bíblicos protagonistas del Éxodo en su camino de descubrir al pueblo de Israel su destino y la palabra de Dios, desbrozando el triple conflicto entre el verbo, su representación icónica, y la dificultad de su interpretación por el hombre, recibía un tratamiento escénico de excepción. Con un montaje de tronío a cargo de uno de los principales directores de escena europeos actuales, Romeo Castellucci, responsable de la escenografía, el vestuario y la iluminación, firmaba la dirección musical el director de orquesta alemán Lothar Koenigs. Acaso ambos nombres den cuenta ya de lo monumental del proyecto: bajo su supervisión, las tablas del Real acogían cerca de 400 actores—entre ellos, 80 cantantes del coro, 48 bailarines, 6 especialistas en alpinismo y 3 submarinistas. Al ingente número de actores humanos se sumaba, en calidad de vedette, un enorme toro charolés de 1.500 kilos de peso, y no menos curioso nombre: “Easy Rider”. El animal, representación carnal del becerro de oro construido por Aarón y venerado por el pueblo de Israel durante la ausencia de Moisés en el monte Sinaí, encarnaba a la perfección el ídolo que el profeta repudiaría por reificar la idea de la divinidad. Con todo, su protagonismo estelar durante el montaje vendría motivado no tanto por el potencial visual y semiótico que su presencia imprimía al texto bíblico, cuanto por la polémica desatada en virtud de su permanencia física sobre el escenario a lo largo de más de quince minutos. Tal y como había ocurrido previamente en la Ópera Bastille de París—donde la obra fue representada del 17 de octubre al 9 de noviembre de 2015—la presencia de un animal no humano vivo sobre las tablas de un teatro provocó el rechazo de colectivos animalistas, reavivando el debate sobre la pertinencia ética del uso de animales vivos para su puesta en escena.

El objetivo de este artículo es analizar las claves escénicas y éticas de la espectacularización del animal no humano llevada a cabo en el montaje de Romeo Castellucci. Desgranaremos, en un primer lugar, cómo la puesta en escena del toro vivo materializa, de acuerdo con el director, la expresión del sentido pre-trágico original vinculado al hecho teatral. En un segundo tiempo, atenderemos al significado simbólico plasmado en la ópera de Schoenberg a partir de la apuesta de Castellucci por la integración de un actuante no humano en su traslación operística del relato bíblico. Por último, abordaremos el conflicto ético desencadenado por la presencia del animal vivo en el teatro, desembocando en la consideración escénica del director en tanto que manifestación de un activismo cívico fundamentado en el bienestar del animal que redefine la escena de la ópera como espacio público de disidencia respecto de otras topografías espectaculares paralelas.

1. EL ANIMAL VIVO EN LA ESCENOGRAFÍA DE CASTELLUCCI

A pesar del extrañamiento que la presencia de “Easy Rider” pudiera despertar en el espectador, la inclusión de animales vivos en la escena operística contemporánea dista de ser una práctica residual exclusiva de Castellucci. El componente mayestático de muchos de los espectáculos representados en las principales salas europeas y norteamericanas ha obligado, en no pocos casos, a introducir una cohorte de actuantes no humanos con el fin de establecer un guiño con una práctica habitual decimonónica como es el hipodrama o drama ecuestre (Hippisley Coxe 1980) y de contribuir a la magnificencia del espectáculo. Sin duda, el refrendo del exotismo escénico por medio de la incorporación del animal vivo constituye el objetivo prioritario de gran parte de dichos espectáculos. Así, no resulta extraño comprobar cómo el descomunal montaje de *Aida* en el Metropolitan Opera House de Nueva York de abril de 2015, dirigido por Marco Armiliato y Plácido Domingo —éste último también en calidad de director de la orquesta— contaba con la presencia de una legión de jinetes a caballo, celebrativos del triunfo de los egipcios sobre los etíopes. Frente a topografías abiertas como la Arena di Verona, la puesta en escena del Met resultaba aún más poderosa por situarse en un espacio cerrado en el que la clausura redundaba en el asombro que suscitaba entre el público la presencia del animal vivo.

En tal ejercicio de extrañeza y desconcierto, el caballo, como en el teatro ecuestre clásico, continua siendo el rey del escenario operístico. Testimonio de esto es el equino que puso sobre las tablas de la Royal Opera de Londres, en 2012, Robert Carsen, para su particular visión del *Falstaff* de Verdi o, más recientemente, el pura sangre negro a cuyos lomos montaba el torero Escamillo en el montaje de *Carmen*, concebido por Francesca Zambello para el Covent Garden en 2015, y que incluía, además, un burro, pájaros y gallinas. Como estos últimos, menos exóticos, pero no menos sorprendentes, fueron

los dóbermans que Marina Abramovic subió al escenario del Teatro Real de Madrid en 2012, los lebreles irlandeses empleados por Mary Zimmermann en su montaje de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti para el Met en 2007, o la familia de ocas de Emir Kusturica en su melodrama balcánico-zíngaro estrenado el mismo año en La Bastilla, *Le Temps des Gitans*. Sin ánimo de establecer un listado totalizador del incontable número de óperas que dan cuenta de actuantes animales entre sus filas de intérpretes, todas ellas presentan un denominador común por cuanto ambicionan capturar la grandiosidad de un espectáculo a través del animal en un claro desafío a los márgenes separadores de la alta cultura y la cultura popular; grandiosidad que se manifiesta, ora por el exotismo que produce la visión de un animal vivo en un contexto espacial definido por la mimesis y la técnica interpretativa, ora por cómo su presencia contribuye a cuestionar la ilusión de lo verosímil subyacente a la escena representada.

Tampoco era ésta la primera vez que Castellucci recurría a animales vivos para sus puestas en escena. En línea con la dramaturgia de Jannis Kounellis, y en el marco de la experimentación rupturista de su propia compañía teatral —la Societas Raffaello Sanzio, fundada en 1981 en la ciudad italiana de Cesena conjuntamente con su hermana, Claudia Castellucci, y su esposa, Chiara Gudi— el director había provocado el extrañamiento del público —lo que el propio director denomina la “destruction systématique de l’habitude” (Debrinay-Rizos 2000)— mediante la presencia inesperada de animales que contravenían la ortodoxia interpretativa de la escena. Sánchez, en su estudio sobre los modos de expresión de lo *real* en el teatro, de título *Practising the Real on the Contemporary Stage* (2014), define al animal en las obras de Castellucci como “uncontrollable and incapable of being transformed” (56). En su voluntad de confrontar al espectador con el carácter azaroso de la representación teatral traducido por el animal escénico en su sentido más puro, la compañía representaba, ya en 1987, *Alla bellezza tanto antica*, una obra en la que palomas y humanos compartían protagonismo sobre las tablas. El procedimiento de acentuar la imprevisión como elemento susceptible de desarticular la propia representación —lo que Abuin denomina la “dissolution of representation” (292)— era reiterado en el montaje de la *Oresteia* (1995), donde diferentes especies —caballos, monos, asnos, conejos y cabras— escenificaban, yuxtapuestas al hombre, la esencial homogeneidad del animal escénico. Más recientemente, la puesta en escena de *Inferno* (2008), la primera de las tres partes que, junto a *Purgatorio* y *Paradiso*, conformaban la trilogía inspirada en *La divina comedia*, redundaba en la deconstrucción de la posibilidad de representar de manera controlada: una catarata de pastores alemanes eran subidos al escenario, con plena libertad de movimientos, asaltando al personaje protagonista —el propio director, protegido con cuñas de mordida y mangas de ataque— y detonando una orgía de ladridos similar a aquella que Castellucci entrevé en los primeros compases del texto de Dante, donde el poeta se presenta al lector en compañía de los tres animales legendarios representativos de los pecados capitales; a saber, el lobo, la pantera y el león.

En el caso de *Moses und Aron*, la propuesta del italiano se inscribe en esta misma línea difuminadora de la compartimentación genérica tradicional entre actores humanos y no humanos, con el fin de retrotraer al espectador a un momento de la Antigüedad evocador de la identidad de especies propiciada por el hecho teatral. En su artículo “The Animal Being on Stage”, publicado en 2000, en el número especial de la revista *Performance Research*, de título “On Animals”, Castellucci realiza una declaración de intenciones respecto de su uso reiterado de animales vivos para la representación escénica y su conexión con los orígenes históricos del teatro occidental. El director considera que la obra teatral posee una naturaleza esencialmente orgánica –en sentido aristotélico– fundamentada en la exposición de la *materia* en tanto que canal y fin expresivo, reducida a la mínima posibilidad comunicativa logocéntrica. Esto es, antes que vehicular un mensaje textual, sus puestas en escena buscan suscitar emociones. “It is a theatre made of surfaces”, dice Castellucci, “searching for emotion” (2000: 23). En tal búsqueda, la relación que mantiene el animal no humano con la divinidad viene marcada por su carácter significativo de la vida real trascendente del uso de la palabra. Castellucci reivindica con ello una acepción del teatro como espectáculo *infantil*, entendiendo este último término a partir de su etimología latina, esto es, como la condición marcada por la incapacidad de expresar por medio de la palabra hablada (*infans*). Su finalidad es, por lo tanto, esencialmente existencial: el animal no humano *es* sobre el escenario, y todo significado que de él pudiera derivarse ha de ser interpretado por cómo su forma, color y volumen, en definitiva, su *realidad* física, se imponen a los parámetros expresivos tradicionales. No en vano, la traducción al inglés del texto en italiano del director emplea, de manera no inocente, el verbo “being there” (2000: 24) para traducir la función y razón de ser del animal sobre el escenario, siendo aquél sinónimo tanto de un participio presente existencial (*being*), cuanto de un locativo topográfico acentuado por el adverbio (*there*), trasladables ambos en castellano a partir de la consabida diferenciación del binomio “ser/estar”.

Castellucci concibe la existencia física del animal sobre las tablas como portadora en sí de un mensaje no verbal que va más allá de lo que él denomina el “tediousness of story-telling” (2000: 25). “Il est nécessaire de détruire l’habitude des mots”, afirma el director en otro momento (Debrinay-Rizos 2000). El animal muestra la irrelevancia de la palabra como instrumento comunicativo, y es en este sentido por lo que sus escenografías se han dilucidado a menudo como una continuación de las teorías de Antonin Artaud, al concebir un teatro no verbal fundado en la sensual materialidad de la imagen. “C’est par la peau qu’on fera entrer la métaphysique dans les esprits” (565), dice el francés en *Le théâtre et son double*, su primer manifiesto sobre el teatro, redactado en 1938. Como Artaud, Castellucci concibe el acto de habla como “an irreparable loss” (Sack 38), por cuanto fija y degrada lo visible, procediendo a la deconstrucción de los parámetros verbales y desembocando en un “theatre of images” (Ridout 2014: 434) que manifiesta el sentido etimológico del espectáculo como aquello esencialmente entregado a la visión.

Para Castellucci, la narración visual supera aquella fundamentada en la palabra y en la técnica para alcanzar la “communicable purity of the body” (2000: 25). De este modo, la presencia del animal es sinónimo de pureza teatral precisamente por la alienación que supone su presencia en un espacio de ilusión controlada. Si Castellucci desprecia la técnica del actor es porque ésta le desprovee, por medio de mecanismos de sometimiento y anulación del error corpóreo y declamatorio, de la ingenua inadecuación entre su presencia física y el espacio que lo acoge. “The more the actor is deliberately confident, the more he appears pathetic to me, because of his honest belief in his mastery of the stage [...] as if the alienation from the stage were only an embarrassing effect to be anaesthetized and overcome” (2000: 26). El director rehuye la técnica por cuanto es negadora de la espontaneidad. Quizá el calificativo de “unprotected operation” (2000: 25) sea aquello que mejor defina su conceptualización del hecho teatral. A diferencia del actor, el animal sobre las tablas, nos dice Castellucci, muestra a la perfección esa inadecuación entre un cuerpo puro y la esencia del teatro, lo que el director denonima “super-técnica” (2000: 25). El animal rehuye la técnica, pues el espacio es en sí una alienación. Al mostrarse inmóvil y alerta, lo que el director interpreta como la expresión del *deima panikon* (terror pánico) clásico, desvela la condición misma del escenario como espacio *otro* al de su condición natural; en otras palabras, destapa la esencia misma del teatro al romper con su presencia la ilusión teatral. Al no poder más que *ser* sobre el escenario, el animal se revela como un diacrítico sensible del cisma ontológico entre el hombre y la escena.

Así, el animal devuelve el sentido original al teatro y sitúa en un plano de igualdad al actuante humano y al no humano, equiparándolos ante un derecho natural recuperado. “All the eggs look alike. Every living thing is ‘actor’ [...] These are my reasons for looking at the actor’s movement amalgamated to the animal’s, in a single magma” (2000: 28). El animal devuelve al escenario su esencia pre-lingüística reduciendo su presencia a una corporeidad comunicativa no verbal. En este sentido, la puesta en escena de animales no humanos se convierte en una reacción contra el helenismo, contra todo aquello que vincula la tragedia ática a la palabra, y con ella al poeta y al estado, reconciliándose así con el sentido etimológico de la tragedia, aunando su origen con el *tragos* (cabra) que le da nombre.

Por ser sustantivamente esencia escénica, es la muerte del animal, su desaparición del escenario, y la emergencia de la palabra como sustituto del cuerpo, lo que motiva el nacimiento de la tragedia. “In the moment that the animal disappeared from the scene, tragedy was born” (Castellucci 2000: 24). Esa transición de lo pre-lingüístico a lo verbal por medio de la eliminación del animal aparece descrita por Castellucci en “Il pellegrino della materia” a partir del término “verticalità sessuata” (*verticalidad sexualizada*) (Ridou 112). La discriminación de género en el proceso de verticalización del hombre y su consiguiente elevación evolutiva sobre el resto de los animales está relacionada con el proceso de asun-

ción de la palabra en el teatro. No sólo desde el punto de vista de la autoría relacionada con su presencia material sino, también, con aquella que es de naturaleza declamada, y con la potencial separación lingüística que se establece por medio de ella, la palabra marca la separación entre el hombre y el animal y la instauración de un orden sexualizado por el que el logos se masculiniza y politiza. En su estudio del animal vivo sobre el escenario, Nicholas Ridout interpreta esta verticalidad como un movimiento en que la palabra implica una separación triple –“of human from animal, and of animal from another, and of male from female human” (112)– atingente a una dominación política, visible en la corte de Areópago, donde el nuevo orden jurídico se impone a las reivindicaciones religiosas de las Furias. La palabra escénica es, en sí, por recaer en el humano, una división entre animales, que inevitablemente conduce a una jerarquización. Frente a un estadio pre-lingüístico que Castellucci asocia a la feminidad –“pre-tragic theatre [...] is linked instead to a presence or a power of a female type” (Ridout 113)– la autoría teatral es considerada en el pensamiento mítico como responsable de la separación del hombre y del humano y como el mecanismo de establecimiento de un orden masculino frente al femenino. El hecho de nombrar implica, así, un acto político masculinizado de dominación consistente en la división de sí mismo del resto de los animales por medio del lenguaje.

Las puestas en escena de Castellucci se proponen, por lo tanto, eliminar la mácula que el poeta, con su verbo, impuso en el teatro, restituyendo su carnalidad –“I believe in the carnal power of the theatre”, afirma (2000: 27). El sacrificio clásico es una de las manifestaciones más óptimas de la equidad entre hombres y el resto de animales. La hecatombe trágica –el sacrificio de cien bueyes como ofrenda a los dioses– evidencia la identidad entre ambos, seccionados y reducidos a órganos idénticos. “Now the two beings are one beside each other, enjoying the performance” (2000: 28). No resulta extraño, entonces, encontrar en sus palabras ecos de Deleuze, aludiendo a la pintura de Francis Bacon: Castellucci, como el pintor irlandés, describe en la junción de animales no humanos y humanos sobre un escenario no verbal, reducidos a su más pura carnalidad, como la ténue línea de la “indiscernabilité, de l’indécidabilité, entre l’homme et l’animal” (20).

2. SOBRE LA FRATERNIDAD BÍBLICA Y LA DIFICULTAD DE LA REPRESENTACIÓN DIVINA

Si las propuestas escénicas de Castellucci devuelven el teatro a sus orígenes por medio de la inclusión de animales vivos, la escenografía de *Moses und Aron* redundaba en el simbolismo mítico que acechaba al compositor desde su conversión al judaísmo. En efecto, no era la primera vez que Arnold Schoenberg se acercaba al tema religioso. Entre 1914 y 1917, Schoenberg daba forma al oratorio bíblico *Die Jacobsleiter* y, en 1927, ponía un punto final a su drama no musicalizado *Der biblische Weg*, en el que el personaje de Max Aruns encarnaba las contradicciones que más tarde trasladaría a Moisés y Aarón. *Moses*

und Aron vería la luz, parcialmente, por primera vez, en 1951, fecha en que Hermann Scherchen montó el segundo acto en Darmstadt, Alemania. Habría que esperar tres años más hasta el estreno de la ópera al completo, en versión de concierto, en Hamburgo, y bajo la dirección de Hans Rosbaud. Su primera escenificación llegaría poco después, en 1957, también de la mano de Rosbaud con un montaje de K. H. Krahl para el Stadttheater de Zurich.

Centrada prioritariamente en diferentes pasajes del *Éxodo* y de los *Números*, Schoenberg musicaliza a través de tres actos la misión recibida por Moisés de transmitir a los judíos —el pueblo elegido— el mensaje de Dios. Los dos primeros describen cómo, cumpliendo con los designios de la divinidad, el profeta es acompañado por su hermano Aarón, éste último dotado con el don de la palabra, pero incapaz de persuadir al pueblo de Israel de la existencia de un Dios único sin recurrir a prodigios sensibles. Durante la ausencia de cuarenta días de Moisés llamado por Dios al monte Sinaí para recibir las tablas de la Ley, su hermano, presionado por el pueblo, recurrirá a la creación de un becerro de oro destinado a restaurar el poder de los ídolos, y proporcionar así una imagen “unidimensional y tranquilizadora” de Dios (Lichtert 45). “Anda, haznos un Dios que vaya delante de nosotros porque ese Moisés, el hombre que nos ha sacado de Egipto, no sabemos qué ha sido de él”, dice el pueblo de Israel en la Biblia (*Éxodo* 32:23). Aarón responde fundiendo el oro entregado por los judíos y modelándolo de manera a crear un becerro, ante el cual edifica un altar. “Al día siguiente se levantaron temprano y ofrecieron holocaustos y sacrificios de reconciliación. El pueblo se sentó a comer y beber y se levantaron después para divertirse” (*Éxodo* 32:6). El ídolo creado desencadena un episodio de júbilo místico que da paso al delirio propio de una bacanal, provocando la ira de Moisés. Al ver sacrificada la idea por la idolatría de su materialización icónica, éste “lo quemó y lo trituroó hasta reducirlo a polvo, esparciéndolo en agua, que hizo beber a los israelitas” (*Éxodo* 32:20). La ópera se cierra en un inacabado acto tercero, evocador de la disensión entre los dos hermanos en torno a la idea y su concretización material, resultando finalmente en la muerte de Aarón.

La relación entre los dos personajes es merecedora de análisis por cuanto rompe la tradición entre hermanos presente en el *Génesis*. En efecto, tras las tensiones que atentan la hermandad de Caín y Abel, Ismael e Isaac, Jacob y Esau y, finalmente, entre José y sus hermanos, podemos afirmar, junto con Jackes Attali, que Moisés y Aarón representan “le premier couple de frères non rivaux” (127). La ausencia de rivalidad deja paso, en el *Éxodo*, a un vínculo de complementariedad. Ambos hermanos se completan en el cumplimiento de la misión encomendada por Dios. La singularidad inherente a cada uno de ellos reproduce, con todo, la problemática representabilidad de la divinidad ante el pueblo judío. Moisés y Aarón encarnan dos visiones de la difícil posibilidad de trasladar

el concepto de la divinidad a los hombres a partir de los mecanismos de que disponen éstos. El libro 4 del *Éxodo* describe el contraste entre ellos:

Moisés dijo al Señor: “Señor, yo no tengo facilidad de palabra [...] soy tardo en el hablar y torpe de lengua”. [...] El Señor se encendió en cólera contra Moisés y dijo: “No está Aarón, el levita, tu hermano? Sé que él tiene facilidad de palabra. [...] Tú le hablarás a él y pondrás las palabras en su boca; yo estaré en tu boca y en la suya y os enseñaré lo que habéis de hacer. Él hablará por ti al pueblo; el será para ti la boca, y tú serás para él un dios” (*Éxodo* 4:10).

En la Torah, el nombre de Dios es impronunciable, alejado de la indigna lengua común. Como afirma Piersandra di Matteo, “il peut être évoqué, mais pas proféré [...] explicite et caché en même temps” (46). Esa ambivalencia se plasma en la articulación lingüística de los dos personajes. Frente a la elocuencia de su hermano, Moisés se erige como un personaje mermado. La imposibilidad de comunicar con el pueblo le convierte en un tullido de la palabra. Di Matteo (47) entrevé en tal contraste la disyuntiva schopenhauriana entre la idea (*Vorstellung*) y su representación (*Darstellung*). En cambio, si Aarón utiliza la retórica del lenguaje para expresar la divinidad es porque considera que la realidad no es aprehensible más que a través de los sentidos. No así su hermano Moisés, que cree ciegamente en la meditación de la idea monoteica pura. Indivisibles, ambos encarnan el oxímoron de cómo dar cuerpo a lo irrepresentable y la contraposición entre el amor a la idea –Moisés– y el amor al pueblo –Aarón– (Fubini 65).

Con todo, la facilidad de representar, por medio de la palabra o de los prodigios, de la que goza Aarón, entraña el riesgo de falsear, cuando no de deformar, la idea. De ahí que el ídolo resplandeciente forjado en oro se convierta en sinónimo de espejismo deslumbrante para Moisés. Para éste, la mirada de la divinidad está prohibida por cuanto la visión se enmarca en un presente de apariencia. Moisés preconiza una vuelta a la oscuridad, entendida en el sentido más místico de ceguera de los sentidos para que la visión se opere por medio del alma. Castellucci cita en su interpretación del pasaje bíblico a San Juan de la Cruz al reclamar una vuelta a la teología de la *noche oscura*, que define como “une nuit négative éblouissante de blancheur. C’est dans ce champ vide qu’il est possible de voir ce qui doit être vu” (2016: 45). El director entiende así la oscuridad de lo inacabado en esta ópera. Schoenberg nunca concluyó el tercer acto y, como él, Castellucci abandona al espectador al término del segundo, en el desierto –físico y del lenguaje– como también Moisés lo hizo con el pueblo judío, sin presencia alguna en el horizonte de la tierra prometida. Es esta la lectura que hace el director del tercer acto incompleto, al entenderlo más como una estrategia que como una eventualidad, destinada a traducir la tragedia de la irrepresentabilidad y a invertir la perspectiva linear y verbal del camino. Un desierto cuya finalidad es la búsqueda del sujeto en sí mismo, “la rencontre avec nous-mêmes, non plus à travers le miroir d’une représentation, mais à travers l’image scintillante d’un désert intérieur” (Castellucci 2016: 45).

La oposición entre los dos hermanos tiene una traslación musical. Schoenberg asigna un carácter vocal a cada uno de los personajes de modo que el tejido textual del libreto sea sustantivo a su realización melódica. Aarón se expresa en un lenguaje lírico, propio de un tenor de ópera clásico, por cuanto su misión es hacer accesible la palabra divina a su pueblo. Moisés, por su parte, vehicula su mensaje por medio del *Sprechgesang*, esto es, del “canto hablado”, reservado a un cantante de voz profunda y potente, y cuya textura manifiesta una cadencia más monotonía y severa, cercana, en palabras de Fubini (66), al canto de la sinagoga y de los psalmos. El significado de tal alternancia no es baladí. Elliott Gyger entiende que la superposición de la palabra y del canto crea una disyunción irreal entre los dos hermanos (80). Si Aarón musicaliza el mensaje imponiendo la melodía sobre la palabra, el caso de su hermano es bien diferente. Moisés utiliza el canto sin velar ni dulcificar la palabra. Su función es enfatizarla aún en su aspereza, “souligner ses volumes syntaxiques et mettre en valeur son contenu [...] rendre toute la dureté et l'intransigeance” (Fubini 66). “Contenu” cuya alternancia invita a Élise Petit a considerar que la técnica del *Sprechgesang* busca manifestar los cambios de opinión basculantes del pueblo judío al tiempo que acentuar el terror y la desconfianza de éste frente al dios cuyo mensajero es Aarón (52).

3. “EASY RIDER” Y LA CARNALIDAD DEL ÍDOLO

El potencial de la escenografía de Castellucci rompe radicalmente con los montajes previos de la obra representados en España, de factura más tradicional. Hasta la fecha, en España, desde su estreno en Hamburgo en 1954, la ópera sólo se había montado en el Liceo de Barcelona, en 1981, y en versión concierto en el Teatro Real en 2012. La principal novedad de la versión de Castellucci en lo concerniente a la representación del becerro de oro reside en cómo la carnalidad del toro puesto en escena concuerda con la disyuntiva representada por los dos hermanos entre el concepto inmaculado de la divinidad invisible, idealizado bajo la figura del profeta Moisés en tanto que entidad pura –por abstracta– e irrepresentable, y la imagen del mismo que posee Aarón, tendente a plasmar ese ideal en representaciones y apariencias tangibles al pueblo. El propio Castellucci aludía al reto que suponía poner en escena esta ópera, en la que “Moisés se bate constantemente contra las imágenes, obsesionado con la pureza del pensamiento”, más aún cuando su apuesta era plasmar tal conflicto, de manera oximorónica, a través de las imágenes: “resulta paradójico tratar el tema de la imagen, la representación de las ideas y de Dios, a través de las imágenes” (*La Razón*, 13 de mayo de 2016).

El uso del toro charolés como traslación del ídolo creado por Aarón ilustra la paradójica puesta en escena de Castellucci. “Easy Rider” materializa una doble presencia extraña y redundante en sí del relato bíblico en su confluencia con el hecho teatral. Su

abrumadora corporeidad escénica, reminiscente de las vitrinas transparentes de Damien Hirst, reivindica la materialidad del ídolo creado por Aarón para persuadir al pueblo judío de la existencia del Dios único. El fragmento bíblico establece un claro correlato entre la materia que define la adoración del objeto y la sensualidad que despierta entre sus fieles. Tanto la adaptación operística de la Biblia realizada por Schoenberg, como la escenografía de Castellucci, ahondan en ese sentido por medio de las palabras del Coro:

Jubelt, freut euch! Juble, Israel!
 Götter, Bilder unsres Auges,
 Götter, Herren unsrer Sinne!
 Ihre leibliche Sichtbarkeit,
 Gegenwart, verbürgt unsre Sicherheit;
 Ihre Grenzen und Maßbarkeit
 Fordern nicht, was unserm Gefühl versagt,
 Götter, nahe unserm Fühlen,
 Götter, die wir ganz begreifen (Schoenberg 119)²

Las didascalias explicativas de la escena siguiente dan cuenta de la capacidad de Schoenberg como hombre de teatro. No en vano Philippe Jordan se muestra convencido de que la obra “est faite pour le théâtre” (38), y muy probablemente el *Moisés* de Strindberg (1899), pieza olvidada en la actualidad del autor sueco, ejerciera no poca influencia en su composición dramática como bien ha señalado Lucie Kayas (1995). La riqueza de las indicaciones escénicas ilustran profusamente la bacanal de sentidos que desata la traducción de la idea en un objeto sensible. La “Tanz der schlächter” (*Danza de los matarifes*) presenta la curación milagrosa de un enfermo, la ofrenda al becerro de oro de harapos por los mendigos, los últimos instantes de unos ancianos que vienen a suicidarse en compañía del ídolo, y el asesinato de un joven que se oponía a la depravación en nombre de Moisés. Inmediatamente después, bajo el título “Orgie der Trunkenheit und des Tanzes” (*Orgía de embriaguez y de danza*), Schoenberg describe un paisaje en que “Überall wird nun Win in Strömen / asugeschenkt. Eine wilde Trunkenheit”³. El alcohol dará paso a la “Orgie der Vernichtung und des Selbstmordes” (*Orgía de destrucción y de suicidio*), en la que cuatro vírgenes desnudas son sacrificadas al becerro de oro. Finalmente, la escena concluye con la “Erotische Orgie” (*Orgía erótica*) en la que Der Nackte Jüngling (*El Joven Desnudo*), tras arrancar las vestimentas de una muchacha, la posee sobre el altar, proclamando: “Eurem Vorbild, Götter, / Leben wir die Liebe nach!”⁴

² “¡Regocijaos, celebradlo! ¡Regocíjate, Israel! / ¡Nuestros dioses, imágenes ante nuestros ojos! / ¡Dioses señores de nuestros sentidos! / Su visibilidad corporal, / Su presencia garantiza nuestra seguridad; / Limitados en sus mensurables dimensiones; / Dioses cercanos a nuestro sentir, / Dioses que comprendemos totalmente” [todas las traducciones del alemán son del autor del artículo].

³ “El vino fluye a raudales. / Una embriaguez salvaje se apodera de todos”.

⁴ “¡Siguiendo vuestro ejemplo, oh Dioses, / Vivimos el amor!”.

(Schoenberg, 123). El joven es posteriormente imitado en sus actos por el resto del pueblo, entregado a una orgía de desenfreno sexual. El canto del Coro con el que se cierra la escena sintetiza la identidad entre los sentidos despertados por el becerro y la adoración de un dios material por un pueblo exultante de júbilo:

[...] Du goldener Gott!
 Gold glänzt wie Lust!
 Menschentugend gleicht Gold!
 Gold gleicht Lust!
 Lust ist Wildheit!
 Gold glänzt wie Blut!
 Gold ist Herrschaft!
 Hingabe! Gerechtigkeit!
 Verwirrender Glanz! (Schoenberg 124)⁵

Como el ídolo, el toro empleado por Castellucci se define por su sensible tangibilidad. El animal reclama su presencia con todos los sentidos que destila, y a los que apela, en el espectador, su anatomía. La materialidad del ídolo, repudiada por Moisés y por Yahvé, queda expuesta en la escenografía de Castellucci de manera aún más obscena si cabe al sustituir al mero objeto de adoración bíblico por un auténtico cuadrúpedo. La carnalidad a la que aludía el director en sus postulados teóricos se enfatiza aquí por medio del bóvido auténtico, que permanece en escena, inmóvil, durante un cuarto de hora, ante la mirada del público. Durante ese lapso de tiempo, el espectador presente, como el pueblo judío, una infinita necesidad de admirar su presencia. Si todo animal puesto en escena tiende a secuestrar la atención del público (Orozco, 191), en este caso tal robo es aún más mayestático por las dimensiones del animal.

La presencia del toro, como la del ídolo, neutraliza la palabra, comunica por sí sola, sin necesidad de interpretación alguna. Castellucci reúne en esta puesta en escena su propia conceptualización del significado del animal vivo en el teatro con la dualidad inherente al relato bíblico. En ambos casos, el animal sustituye al verbo, materializándolo y confirmando tanto su inutilidad cuanto su debilidad frente a la imagen. Es por ello que, en el debate sobre la idea y su materialización idolatrada, el ídolo haya de ser desterrado. Éste cosifica la idea transmutada en objeto, neutralizando el poder evocador de esta última. El modo alegórico de interpretación de la divinidad que defiende Moisés queda anestesiado por la admiración del ente físico, reduciéndolo a un único significado. El potencial de la idea queda así mermado, desprovisto de las múltiples significaciones

⁵ “¡Oh, Dios de oro! / ¡El oro brilla como el placer! / ¡La virtud humana se asemeja al oro! / ¡El oro se asemeja al placer! / ¡El placer es furor! / ¡El oro brilla como la sangre! / ¡El oro es dominación! ¡Don de sí mismo! Justicia! / ¡Brillo turbador!”

que posee. “Easy Rider”, con su desbordante anatomía, acomete a la perfección el plan de Aarón: significa sin necesidad de expresarse, comunica renunciando al relato. El toro se revela como esencia sustantiva, indiferente a la palabra. Tal era el plan de Castellucci, anunciado en sus escritos teóricos: el animal ha de mostrar la comunicación más pura, esto es, aquella que evacúa todo *logos*, deviniendo una narración visual.

No es extraño, por lo tanto, que el profeta busque exiliarlo de la tierra. Su presencia desata las falsas interpretaciones de la idea, cuyo origen son las apariencias, entendidas como falsificación de aquélla. Castellucci, además, interpreta el momento bíblico como un tiempo en que mirar al ídolo es postrarse ante él. “Regarder signifie s’agenouiller devant quelque chose” (2016: 45). La presencia de “Easy Rider” vehicula esa misma necesidad de invisibilizar la idea por medio de la mirada. Más allá del exotismo que proporciona el animal vivo en las producciones reseñadas al inicio del artículo, el toro real, sobre la escena, fractura la escucha del sonido, anihila la musicalidad operística, ensordecendo con su imagen la palabra declamada. El toro, por su carnalidad, devuelve la mirada del público al actor, obliga a la melodía a aterrizar al terreno de lo tangible, acentuando prioritariamente el tacto y la vista. Así, el bóvido colma, con su presencia estática, el escenario. Ésta despierta los sentidos del público, nublando el efecto de la palabra musicalizada, obstaculizando ésta última a favor de la adoración de lo perceptible por la apariencia.

Convertido en una estatua viviente, el ídolo proporciona materia a la idea, debilitando su esencia al insertarla en un espacio-tiempo perecedero. Schoenberg resume esta dicotomía a la perfección al hacer decir a Moisés que “la eternidad de Dios destruye el presente de los dioses” (Schoenberg 125). Enfatizado por el antagonismo entre el singular y el plural, dicha inserción desacraliza la divinidad al circunscribirla en los márgenes cronológicos y físicos del hombre. Su tangibilidad es, en consecuencia, su fragilidad. El toro puesto en escena por Castellucci clama esa misma inclusión en el marco de lo acotado por lo sensual en virtud de su abrumadora carnalidad. El acto II plasma suntuosamente el deleite de la carne que rezuma el animal por medio de las numerosas orgías que desata su presencia entre el pueblo judío. Al crisol musical y de danzas propuesto por el compositor, capaz de aunar melodías de cabaret y de opereta propias de su época, Castellucci añade mujeres desnudas, acrobacias, efectos, luces y pinturas que dan idea del descarrío sensorial, cuya síntesis magnífica es el propio toro vivo. “Easy Rider”, en su figuración como *carne viva*, anticipa, ejemplifica y resume el desenfreno orgiástico de los cuerpos, confirmando por su presencia estática la victoria de los sentidos.

La puesta en escena de Castellucci compendia esta profusión sensorial por medio de desnudos femeninos que complementan la figura del toro. Acaso la imagen más palmaria de la reducción carnal del pueblo sea aquella que yuxtapone los cuerpos de las jóvenes

vírgenes desnudas frente al del animal. La sintaxis de la imagen homogeneiza sus cuerpos. Si cromáticamente la concordancia entre la morfología femenina y la del bóvido es prácticamente exacta en su tez, también la posición horizontal de las mujeres sobre el suelo refleja la anatomía rectangular del toro. Ambos se mantienen inmóviles sobre el escenario, permitiendo al público contemplar su esencial identidad. A la correspondencia formal entre sus cuerpos se suma la complementariedad simbólica que se desprende de su cohabitación escénica. Las corporeidades del toro y de la mujer, en su desnudez, invitan a una lectura zooflica, ilustrativa de la relación entre la legendaria masculinidad del primero y la feminidad de la segunda. Sin necesidad de remontarse a tantos otros bóvidos mitológicos que han perpetrado actos sexuales con mujeres, y de los que el famoso Minotauro destaca por las notables similitudes con la puesta en escena de Castellucci, el toro exhibido en el Real en consonancia con la mujer desnuda aún la mezcla de especies, identificadas en su reducción a materia. En otras palabras, el ídolo y el humano, como el toro y el hombre, se asimilan en su constitución como carne, corroborando con ello el postulado del director por el que todos los seres naturales se armonizan sobre las tablas.

El toro de Castellucci reconcilia, así, la palabra bíblica con el sustrato teológico que el director vislumbra en los orígenes del arte de Talía. El italiano entiende el teatro como un ceremonial de recuperación de un momento pasado. “Le spectacle, proche par sa nature du rite et de la cérémonie, produit alors un choc que je qualifierai volontiers de métaphysique” (Debrinay-Rizos 2000). Plasmación de la tragedia, el toro exhibe el maridaje de géneros, propicio a la bacanal transgresora que celebra la adoración del becerro de oro. Esta hibridación posee una cualidad aún mayor al considerar su puesta en escena en dos países –Francia y España– en que la tradición de aunar el toro con el espectáculo presenta numerosas conexiones con multitud de festividades populares. No resulta extraño, por lo tanto, la consiguiente indignación por parte del público madrileño ante la inserción, en un género tan noble como la ópera, de un animal asociado tradicionalmente con el espectáculo más folclórico. Fuentes del Teatro Real reproducían, al calor de las protestas surgidas en torno al estreno, la constatación paradójica de que “en un país que hace de los toros un espectáculo sangriento no debería de causar escándalo que un toro actúe en una ópera” (*El Español*, 16 de mayo de 2016). Castellucci maneja, así, todas las aristas del espectáculo animal. La transgresión del becerro de oro trasciende el relato bíblico para alcanzar los orígenes del teatro y la cultura popular moderna.

4. BIENESTAR ANIMAL Y ACTIVISMO TEATRAL

Si la indignación de un parte del público madrileño procedió de la desacralización del escenario operístico en virtud de la presencia del bóvido, no menos polémica fue su presencia entre los sectores animalistas de la capital. A lo largo de las tres semanas que el montaje

se mantuvo en cartelera –del 24 de mayo al 17 de junio– las quejas de colectivos de defensa de los derechos de los animales se hicieron patentes a través de la prensa y las redes sociales. Movilizados a través de distintas comunidades virtuales, los colectivos animalistas recogieron cerca de 50,000 firmas a través de la plataforma www.change.org solicitando la cancelación del espectáculo con motivo de presunto maltrato animal. Éste no tenía tanto lugar durante los minutos en los que el animal era exhibido al público, cuanto en la preparación del mismo para el espectáculo a lo largo de los meses de ensayos y representación que la ópera permanecería en la capital. Los animalistas afirmaban que, con el fin de mantener al animal sobre el escenario inmóvil, “Easy Rider” había sido “drogado”, además de sometido al estrés relacionado con su transporte y puesta en escena. Tal y como rezaba el enunciado emitido por Jaime Alcázar, y refrendado por cerca de 50.000 firmantes,

La inclusión del animal supone la exposición del mismo a luces y sonidos intensos (ópera), transporte constante y un estrés innecesario tanto durante los 15 minutos que dura la escena en la que se le incluye como en el resto de la representación, los ensayos, y los casi dos meses que la ópera estará en Madrid. El uso de animales en cualquier tipo de entretenimiento es vejatorio, cruel e innecesario, por tanto solicitamos al Ministro de Cultura, Íñigo Méndez de Vigo, y a la Alcaldesa de Madrid, Manuela Carmena, la cancelación de la obra o la utilización de una estatua en lugar de un ser vivo, como viene siendo representado el becerro desde la creación de la obra en 1932 (<https://www.change.org/p/proh%C3%ADban-la-utilizaci%C3%B3n-de-un-toro-en-el-teatro-real-de-madrid>).

La polémica alcanzó un cariz mediático que obligó tanto al director de escena, como al director general del teatro, Ignacio García-Belenguer, a detallar ante los distintos medios las condiciones físicas de mantenimiento del toro durante el periodo en que la ópera se mantuvo en cartelera. Además de afirmar tener “todos los papeles en regla”, los responsables del espectáculo sostuvieron que el bóvido, cuyo propietario era francés, hacía gala de su nombre por cuanto estaba “acostumbrado a aparecer en espectáculos y a viajar” en gran medida debido a su “índole tranquila”. Asimismo, aseguraron que durante el tiempo en que el animal era empleado para la representación, los cuidados y garantías propiciados por los responsables de su mantenimiento –dos cuidadores y un veterinario– eran “extremos”. “Por la mañana se lo [sic] saca de paseo, se le lava, se le da de desayunar, se le prepara y cambia el heno, se le hidrata”, aseguraba García-Belenguer (*La Razón*, 13 mayo de 2016). Los diarios detallaban, además, un avituallamiento compuesto de “600 kilos de paja” y “1,000 de heno”. Acaso sea revelador del cuidado recibido por el animal el hecho de que su presencia sobre las tablas del Real tuvo por coste, de acuerdo con fuentes periodísticas, 35,000 euros (*La Razón*, 13 mayo de 2016).

También Castellucci hubo de realizar un alegato público en defensa de su puesta en escena. Bajo el formato de una carta abierta dirigida a los medios, el director justificaba su propuesta aludiendo a su propia interpretación del significado trascendente del animal

sobre en el espacio teatral. Lejos de ser “algo decorativo”, su presencia había de entenderse como “esencial en la obra”. La reivindicación del animal realizada por Castellucci devolvía su dignidad al mismo por medio de su nominalización: “Este toro tiene un nombre, se llama ‘Easy Rider’ (*El Español*, 13 de mayo de 2016)”. Sin duda la concesión nominal imprimía un sesgo de legitimidad a su actuación dignificándolo como actuante, frente a tantos otros animales exhibidos como meras comparsas escénicas de actores humanos. A diferencia de aquéllos, Castellucci defendía su individualidad respecto de sus homólogos bóvidos y de otras especies. El nombre lo equiparaba al resto de actores humanos y devolvía a su materialidad una polisemia mucho más amplia de la que carece el simple accesorio escénico.

Al margen de su potencial simbólico, los cuidados físicos de “Easy Rider” eran igualmente precisados por el director sin perder de vista cómo la atención recibida por aquél distaba considerablemente de tantos otros cuya suerte era bien distinta en países como España y Francia, donde el espectáculo de maltrato animal está plenamente refrendado por un marco jurídico bajo el nombre de “tradicción” y “bien cultural”. Las condiciones materiales de su transporte, manutención, aclimatación al espectáculo y “actuación” centraban el alegato de Castellucci. El toro, afirmaba el director, “es transportado dentro de un box de las mismas características que su refugio invernal”, dispone de la posibilidad “de caminar y moverse en un espacio abierto todos los días”, es objeto de un proceso de “lenta aclimatación” bajo el control de veterinarios previo a su puesta en escena, y es ajeno a cualquier molestia auditiva, o sacrificio público o privado, en nombre del espectáculo o de la ingesta. Sus palabras resonaban con rotundidad en este sentido: “Este toro nunca acabará en vuestros platos. Este toro nunca entrará en una plaza de toros y ninguna espada le atravesará el cuello”. Las acusaciones de maltrato por absorción de tranquilizantes era igualmente desmentida por el director, que afirmaba que el toro “siempre ha sido –y será– tratado con amor y cariño” y que “no tomará nunca sedante alguno” (*El Español*, 13 de mayo de 2016).

La defensa de Castellucci se cerraba resaltando el toro como expresión del dinamismo orgánico del teatro, entendido como una entidad viva e inmaculada: “Este toro ha decidido –¡Sí, puedo afirmarlo!– compartir el escenario con nosotros, y representar lo que sólo un animal puede: el puro ser, lo viviente” (*El Español*, 13 de mayo de 2016). El argumento de cierre contradecía curiosamente la consideración del director del Real que, en su justificación de la escenografía del italiano, definía a “Easy Rider” como un mero “figurinista” (*El Español*, 13 de mayo de 2016).

A partir de lo anterior, resulta interesante analizar la presencia operística de “Easy Rider” en el marco de las prácticas de maltrato animal a las que alude el director como propias del país receptor de su puesta en escena. Lejos de poder ser considerado como una simple aclaración, el alegato epistolar de Castellucci es, ante todo, una declaración de intenciones ilustrativa del respeto hacia el animal “actor” en tanto que mecanismo de protesta hacia tantos otros espec-

táculos coetáneos a la ópera en los que dicho maltrato se produce *de facto*. Las alusiones al toreo son evidentes en su misiva, así como a ciertas prácticas culinarias que contemplan al toro como ingrediente gastronómico. En este sentido, al margen de los ataques de los colectivos animalistas, e independientemente de la veracidad de su testimonio –cuya probatura trasciende los límites de este artículo– habría que reconsiderar el respeto preconizado en su propuesta como parte del activismo cultural del Castellucci. Sandra D’Urso considera las prácticas de politización y sedición de sus puestas en escena manifestaciones de “acción civil” que toman como espacio de disensión la “esfera pública del teatro” (36). Tomando como punto de partida el montaje de la obra *On the Concept of the Face of Christ* en el Théâtre de la Ville de París en Octubre 2011, y las protestas suscitadas durante el estreno –durante el cual diversos grupos de jóvenes vinculados a asociaciones católicas y ultraconservadoras francesas irrumpieron en el teatro con el ánimo de interrumpir la función– la autora reivindica las escenografías del director como restauradoras de un entendimiento del teatro “as a public sphere, in which dissensus may be supported rather than policed” (36). Si la escenografía propuesta entonces implicaba ciertos momentos escatológicos en los que litros de tinta negra –metáfora de deshechos fecales– resbalaban por la faz de un cristo inmóvil, posicionado frente al espectador, y al que, posteriormente, un grupo de niños lanzaban granadas de mano, D’Urso entiende que esta práctica es una muestra de un teatro vanguardista de oposición cuyo fin es “to resist the status quo” por medio de la imagen abyecta. De acuerdo con la autora, la recurrencia por parte de Castellucci a corporeidades disidentes –principalmente obesos, bulímicos, niños y ancianos– constituye “a type of political antidote to the biopolitical proclivities of governance invested in corporeal normativity as a covert guarantee of the human-as-capital” (38).

A la anterior lista de anatomías discrepantes propuesta por D’Urso bien podría sumarse la presencia de animales no humanos. En la medida en que se inscribe en una tentativa de legitimar la actuación del animal sobre el escenario como actuante dotado de pleno sentido, y de reivindicar, tal y como se deduce de la carta, un uso más respetuoso y digno de aquél para el espectáculo, la puesta en escena de Castellucci constituye un arma contra la cosificación del animal patente en otras tantas actividades paralelas consideradas tradicionalmente expresiones culturales nacionales. La glosa de su propuesta escénica realizada por el director evidencia que su uso del toro ha de interpretarse como un modo de resistencia a la violencia profesada por otros espectáculos significativos del control y gobernanza de los cuerpos escénicos. En línea con el argumento de Bryoni Tezise, que define al receptor de las obras de Castellucci como un “spectatorship that hurts” (2012), la escenografía de *Moses und Aron* tiene por fin despertar en el público una sensibilidad que se identifica a la del animal puesto sobre las tablas del teatro y, en un segundo tiempo, con aquel puesto en escena en tantos otros foros públicos, en los que su suerte es bien diferente. No en vano, y merece la pena insistir una vez más en este aspecto, la producción se estrenó exclusivamente en Francia y en España, los dos principales países europeos donde la práctica de escenificar y sacrificar al toro públicamente se ha legitimado tradicionalmente por medio de

diversos mecanismos y reconocimientos legales e institucionales. El toro puesto en escena por Castellucci es, por lo tanto, un medio de crear lo que D’Urso define como “reversed spectatorship” (39), es decir, un espejo tendido al espectador ilustrativo de ciertas actividades condenadas, si bien practicadas, por él mismo.

Cabe concluir que el espectador medio del Real, por las conexiones que establece con los espectáculos taurinos que componen su sustrato cultural, automatiza la percepción del toro como un elemento de sacrificio, aunando así el arte de la lidia con el rito de destrucción del ídolo bíblico. De este modo, Castellucci consigue reconciliar, de manera no verbal, el relato del Antiguo Testamento con el presente del público. La apuesta escenográfica del director requiere el uso de un animal vivo por su capacidad para meta-teatralizar el fragmento del *Éxodo* por medio de lo que podríamos denominar la *imagen figurativa de la imagen* o “meta-imagen”. Prescindir del componente estético inherente a aquél implicaría la pérdida de una parte sustantiva de su conceptualización del relato bíblico y del teatro como espacio de ilusión. Las palabras de Moisés con las que se cierra la obra –“ O Wort, du Wort, das mir fehlt!” (Schoenberg 128)⁶– distan por lo tanto de ser, para el director, la condena del profeta expuesta en el relato bíblico. Para Castellucci, el lamento de Moisés constituye un modo de expresión en sí mismo. David Meyer (91) entiende que esa palabra lagunaria de Moisés es menos la traducción de la incapacidad del profeta que de su intento por despertar en el hombre un sentido de la responsabilidad individual respecto de la divinidad, frente a las imposiciones doctrinarias inherentes a la palabra revelada por los sacerdotes metaforizados en la figura de Aarón. En un momento en que Europa amanece bajo la amenaza relativa al interrogante sobre la posibilidad y el deber de representar a las divinidades –la ópera se estrenó en un París todavía marcado por los atentados perpetrados en la redacción del semanario satírico Charlie Hebdo– acaso la propuesta de Castellucci, en la que se enmarca el animal vivo, busque, también, despertar en el espectador una identidad entre lo observado y el observador trascendente de toda mediación lingüística, con el ánimo de obligar al público a encontrar en sí mismo una semblanza primigenia esencial con el animal no humano.

⁶ “¡Oh palabra, palabra que me faltas!”

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Abuín, A. "Dramaturgies of Excess and Heterological Theatres: The Physical and Performative Space of Representation", *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, September 2013, 289-305. 2013.
- Artaud, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard. 2004.
- Attali, Jacques. *Fraternités. Une nouvelle utopie*. Paris: Fayard. 1999.
- Castellucci, R. "The Animal Being on Stage", *Performance Research* 5.2, "On Animals", 23-28. 2000.
- . (2016). "Dans le désert", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 2016. 44-45.
- D'Urso, Sandra. "On the Theology of Romeo's Castellucci's Theatre and the Politics of the Christian 'Occupation' of His Stage", *Theatre Research International* 38.1, 34-46. 2013.
- Debrinay-Rizos, Manuèle. "Romeo Castellucci", *La pensée de midi* 2/2000, 94-101. 2000.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence. 1981.
- Di Matteo, Piersandra. "Asphyxie de la parole", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 46-47. 2016.
- Fubini, Enrico. "Herméneutique et judaïsme chez Schönberg", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 64-73. 2016.
- Gyger, Elliott. "Parole, chant et silence", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 79-85. 2016.
- Hippisley Coxe, Antony. "Equestrian Drama and the Circus", D. Bradby et al. *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge: CUP, 109-118. 2010.
- Jordan, Philippe. "La dodécaphonie est un moyen non un but", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 38-40. 2016.
- Kayas, Lucie. "Une influence occulte: Auguste Strindberg", *Moïse et Aaron, L'Avant-Scène Opéra* 167, 88-91. 1995.
- Lichtert, Claude. *De la fratrie à la fraternité, avec Moïse et Aaron, les frères amis*. Bruxelles: Lumen Vitae. 2010.
- Meyer, David. "Prophétisme et Prêtrise. Créer le paradis ou éviter l'enfer", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 86-91. 2016.
- Orozco, Lourdes. "Looking at Animals in Contemporary Theatre", in J. Parker-Starbuck & L. Orozco (eds.), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, London: Palgrave, 189-203. 2015.
- Petit, Elise. "La composition de Schönberg, quelques éléments", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 50-52. 2016.
- Ridou, Nicholas. "Regarding Theatre: Thoughts on Recent work by Simon Vincenzi and Romeo Castellucci", *Theatre Journal* 66.3 (2014), 427-436. 2014.
- Sack, Daniel. "On Losing One's Voice: Two Performances from Romeo Castellucci's *e la volpe disse al corvo*", *Theatre Forum* 46 (Winter 2014), 37-45. 2014.

- Sánchez, José A. *Practising the Real on the Contemporary Stage*. Bristol, Chicago: Intellect. 2014.
- Schoenberg, Arnold. *Moses und Aron*. Paris: Opéra National de Paris. 2015.
- Trezise, B. "Spectatorship that Hurts: Societas Raffaello Sanzio as Meta-affective Theatre of Memory", *Theatre Research International* 37.3, 205-220. 2012.