

El Peldaño-Cuaderno de Teatrología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20-julio 2023.

Investigadora Sonia Suárez Gómez

UCR - Universidad de Costa Rica

LA VANGUARDIA TEATRAL ITALIANA EN LA MEMORIA ESCÉNICA DE UN EMIGRANTE.

Por Sonia Suárez Gómez.¹

Resumen

Este trabajo relata el contexto histórico del teatro italiano de vanguardia en la fecha que va desde 1976 hasta 1996. En este período se hallan las primeras creaciones artística, plástica, audiovisual y teatral de Gabrio Zappelli², todavía desconocidas en nuestro país, su actividad en el marco de la vanguardia teatral italiana del final de siglo XX, vanguardia que desde muchos aspectos ha sido promotora de realidades que han influido en el desarrollo del teatro mundial. El estudio recorre los eventos perdidos y documentados por el testimonio de este autor que se forma en la creación dramaturgica de los años 80's. En este período Zappelli es activo en Italia, lugar que será el punto de partida de sus principales producciones. Sobre el tema de la Trilogía de la Máquina se estudiará la creación dramaturgica de tres obras teatrales: *Doublejeu* (1984), *La trampa perfecta* (1986) y *Maquinación* (1988) que están al origen de la poética teatral del autor mencionado.

Palabras clave

Vanguardia teatral italiana, Evento perdido, Partitura, Proceso y Productos.

Abstrac

This work tells of the historical context of the Italian avant-garde theater from 1976 to 1996. In this period are the first artistic, plastic, audiovisual and theatrical creations of Gabrio Zappelli, still unknown in our country, his activity in the framework of the Italian theatrical avant-garde at the end of the 20th century, an avant-garde that from many aspects has been a promoter of realities that have influenced the development of world theater. The study covers the lost and documented events by the testimony of this author that is formed in the dramaturgical creation of the 80s. During this period, Zappelli is active in Italy, a place that will be the starting point for its main productions. On the subject of the Trilogy of the Machine, the dramaturgical creation of three theatrical works will be studied: *Doublejeu* (1984), *La trampa perfecta* (1986) and *Maquinación* (1988), which are at the origin of the theatrical poetics of the aforementioned author.

¹ Investigadora Sonia Suárez Gómez. UCR - Universidad de Costa Rica

² Gabrio Zappelli, docente, artista e investigador de origen italiano con residencia permanente en Costa Rica desde hace más de 25 años.

Keywords

Italian theatrical avant- garde. Lost Event, Score, Process and Products

Introducción

El año 1967 es para la vanguardia teatral italiana una fecha importante puesto que anticipa las manifestaciones públicas del “Mayo francés” (1968), que se propagan en el planeta cuestionando las culturas, las sociedades, los derechos laborales y las políticas institucionalizadas. El teatro en Italia, en tanto institución vigesimonónica resiste en parte a este cambio vaticinado por la vanguardia teatral cuyo posicionamiento a través de la redacción de un manifiesto, el “Manifiesto del Nuevo Teatro Italiano”, se anticipa a las protestas y aboga por un cambio sustancial de paradigma. La generación más joven de protagonistas de este naciente teatro “alternativo” será indirectamente inspirado por un conspicuo número de intelectuales “disidentes” que hasta alrededor del 1974³ trabajan de forma independiente en el marco de un genérico “teatro de autor”. El 74 será la fecha que sella la formación de los primeros grupos independientes de la “apodada” post-vanguardia y el inicio del recorrido teatral personal de Gabrio Zappelli. Desde estos años la primera *Vanguardia teatral* (1960-1967) migra, después de una breve experiencia en el *teatro Imagen* (1967-1972), a la *Post-vanguardia* (1972-1976) y la *Trans-vanguardia* (1976-1982) y se aproxima al *teatro Postmoderno* (1982-1986), para reunir las diferentes tendencias bajo el término sombrilla de *Nueva Espectacularidad* (1984-1988).

En principio fue el Caos

Al Convenio de Ivrea de 1967 en Piemonte, Italia, la naciente Vanguardia teatral compuesta de heterogéneos autores, músicos, cineastas, artistas, periodistas y teatreros italianos se había aglutinado alrededor de dos críticos iluminados: Giuseppe Bartolucci y Franco Quadri que pronto serán reconocidos como los principales críticos militantes y sostenedores inquebrantables de las propuestas vanguardistas. El “Manifiesto” redactado en aquella ocasión sella el programa futuro de esta línea experimental⁴ de pensamiento. Giuseppe Bartolucci apadrina la primera vanguardia del teatro italiano a partir del final de los años 60’s, y luego de participar colabora a la firma de su manifiesto, convoca en el 1974 a un encuentro de *Nuevas Tendencias* en Salerno. Neófitos artistas de la escena acuden al llamado y Bartolucci propone renombrar el “movimiento” *Post-vanguardia*. Las recientes producciones que se están presentando, obras cuya tendencia es orientada a un teatro analítico-existencial, son amparadas por un libro publicado de Filiberto Menna: *La opción analítica en el arte moderno*, que apadrina el Arte Conceptual. Poco después, en 1976, nuevamente Bartolucci renombrará Transvanguardia, un nuevo giro de las agrupaciones experimentales del teatro hacia unas propuestas más urbanas y mediáticas. Como indica Lorenzo Mango en la

³ El autor comenzó su producción artística desde 1974, como consta en registro de periódicos italianos que datan los inicios de sus actividades artísticas desde 1974 y en también revistas especializadas de la época.

⁴ Franco Quadri, *La avanguardia teatrale in Italia, (materiali 1960-1977)*, Turin: Einaudi, 1977, pgg. 135-137. También en: “Sipario”, n°247, noviembre 1966, pg.2-3.

introducción del libro *El Nuevo Teatro en Italia 1976-1985*⁵ de Mimma Valentino: desde su pulsante propósito de ruptura con los cánones del teatro institucional, “Mayo francés”

...cuanto caracteriza el decenio 1976-1985 es entonces el pasaje de una fase de deconstrucción radical y una de mayor definición formal del Nuevo Teatro como género dramático-escénico, a esto corresponde un dato igualmente interesante: si es verdad que el momento es rico de emergencia diversa y de nuevas afirmaciones artísticas es igualmente verdad que se comienza a delinear con fuerza una verdadera y propia estratificación del nuevo, vale decir que se crea aquella que podremos llamar una convivencia de expresiones artísticas y de generaciones diversas. (Valentino, 2015, p.18. Traducción propia).

Esta convivencia de la que habla Mango incluye también la evolución que ha tenido una franja no “vanguardista” pero política del teatro, como la de los llamados “grupos de base” puesto que la fecha de 1976 igualmente recuerda la presentación de la propuesta barbiana sobre el Tercer Teatro expuesta al BITEF-Teatro de las Naciones de Belgrado. Se podría más bien indicar que desde este momento dos tendencias, la Transvanguardia y el Tercer Teatro, siguen en paralelo, se enfrentan y se encaran por años en el ámbito de la nueva escena italiana. Eugenio Barba (1936) señala la existencia de dos vertientes abriéndose a una tercera. Su tesis es que haya:

[...] Desde un lado el teatro institucional, protegido y subvencionado, por los valores culturales que parece dictar, viva imagen de un confronto creativo con los textos de la cultura del pasado y del presente – o también imagen “noble” de la industria de la diversión. De otro lado el teatro de vanguardia, experimental, de búsqueda, arduo e iconoclasta, teatro de mutaciones, a la exploración de una nueva originalidad, defendido en nombre de la necesaria superación de la tradición, abierto a lo que de nuevo sucede en las artes y en la sociedad (Barba, 1997, p. 203)

La propuesta de Barba se centra en un *tercer teatro* que cumpla la función de rescate desde el aislamiento y la marginalidad de aquellos grupos que viven en la clandestinidad de las realidades teatrales dominantes, pero pronto su idea se convierte en una opción que convoca y contiene todas teatralidades que no se clasifiquen como oficiales o experimentales. En Italia este “tercer teatro” tuvo tintes relacionados con el proyecto de una izquierda progresista, que cobijó en su momento todas las compañías independientes que, por afinidad o por aspiración comunitaria, se constituían bajo la nueva fórmula de *teatro de grupo* o *teatro de base*:

Bajo la “bandera” de Tercer Teatro llegan, entonces, agrupadas realidades teatrales como el teatro de base y el teatro de grupo que, aunque siendo distintas [...] desde algunos puntos de contacto (trabajo de grupo, investigación sobre el arte del actor, uso de zancos y máscaras), van a localizar experiencias escénicas bajo muchos aspectos diferentes. (Valentino, 2015, p. 135. Traducción propia).

⁵ Traducción propia.

Mientras que estos conjuntos disímiles indican a veces una forma colectiva de canalizar la organización interna de heterogéneas formaciones, como por ejemplo el “teatro de calle”, se alude al concepto de grupo como una de las formas más frecuentada de contener todas agrupaciones bajo la insignia del Tercer Teatro.

Dos agrupaciones en Italia son las principales promotoras del crecimiento paulatino de los “grupos de base” reconocidos bajo la definición de Tercer Teatro. Se trata del *Centro por la Experimentación y la Investigación Teatral* de Pontedera, que viene fundado por Roberto Bacci y Dario Marconcini en 1974 y el *Teatro Tascabile de Bergamo* iniciado en 1973 por Renzo Vescovi (1941-2005). Estas dos entidades italianas crecen bajo la enseñanza de sus maestros inspiradores, Jerzy Grotowski (1933-1999) y Eugenio Barba, y también contribuyen a definir un espacio para el desarrollo de sus ideas. Grotowski y Barba “*no se hacen simplemente promotores de una renovación de las artes escénicas, sino [...] de una nueva manera de vivir, de nuevas relaciones interpersonales y sociales [...]*” (Valentino, 2015, p. 132. Traducción propia). DCV'F

En el 1976 Roberto Bacci (Fig. No. 1) funda el *Piccolo Teatro di Pontedera*, y por medio de un riguroso training cotidiano que re-propone fielmente el modelo del Odin de Eugenio Barba materializa el proyecto de un teatro de acercamiento antropológico, de formación continua y auto-pedagogía. En el final de los años 70's las actividades más significativas del Tercer Teatro se desarrollan, en dos eventos: el *Atelier de Bergamo* y el *VIII Festival de Santarcangelo*.

El encuentro de Bergamo (28 agosto-6 setiembre 1977) es organizado por el Teatro Tascabile y dirigido una vez más por Eugenio Barba. Decenas de grupos de todo el mundo participan en el taller: el Piccolo Teatro de Pontedera al teatro de Ventura, de la Comunidad Núcleo al Teatro Potlach, de Els Comediants al Cardiff Theatre Laboratory, de la Akademia Ruchu al Odin. Están presentes en el encuentro también Jerzy Grotowski y, por la primera vez, algunos teatrantes orientales, Hideo Kanze e Krishna Nambudiri. (Valentino, 2015, p.153).

La VIII edición del *Festival de Santarcangelo*⁶ de julio 1978 fue también una etapa significativa para el fortalecimiento de la posición del Tercer Teatro. Santarcangelo hospedaba “*uno de los encuentros “históricos” por los grupos del Tercer Teatro, convirtiéndose en un verdadero lugar de referencia para esta tendencia*” (Valentino, 2015, p.156). El Festival es organizado por Bacci quien transforma la ciudad en un enorme escenario puesto que para esta ocasión acoge numerosos artistas que invaden el tejido urbano con sus propias creaciones de teatro de calle.

Hay puntos convergentes en la propuesta de un nuevo teatro italiano que, desde la presentación de su programa subversivo parece conciliar por el momento las dos corrientes de investigación mencionadas, la vanguardista y la tercierteatrista. Se plantea que el teatro sea un laboratorio basado en una metodología de investigación y experimentación, que se aliente la

⁶ Santarcangelo di Romagna, está ubicada sobre una colina baja, a pocos kilómetros de la costa Adriática. Es un municipio de la provincia de Rimini en la región de la Emilia-Romaña, en Italia. Denominada como “la ciudadela del teatro” por Roberto Bacci, se ha vuelto un laboratorio interminable de lenguas e ideas; una ciudad de alameda que, no estando provista de un teatro, se ha hecho un teatro en sí misma, de sus plazas y calles como ubicaciones de representaciones que marcan la historia del teatro contemporáneo.

recolección de nuevos medios e instrumentos escénicos para una diferente utilización (no tradicional) de los materiales, como la búsqueda de nuevas relaciones entre la escena y la platea, entre el intérprete y el público; se apoye la modificación de los elementos que constituyen la escritura, literaria o escénica, en su conjunto. Además, que se configure un teatro colectivo⁷, es decir, creado en colectivo y por una colectividad a partir de una tendencia pública muy presente, una actitud de contestación al sistema político actual y la toma de conciencia de los hechos sociales de la contemporaneidad. Este teatro “total” rechazará en específico: la evasión de la realidad, cualquier tipo de demagogia reformista y la búsqueda, en las diferentes dramaturgias, de una vaticinada “originalidad”.

Tendencias entre autores.

Los inspiradores de la vanguardia y promotores del Convenio de Ivrea (la generación que firmó el Manifiesto) ya activos desde los años 60's variaban sustancialmente los contenidos convencionales de los espectáculos con una redefinición analítica del objeto y del sujeto teatral, con un empeño político y también un desempeño lúdico, pero siempre con un fuerte carácter de compromiso.

En la década del 70 se pudo presenciar el “Laboratorio de Proyección Teatral de Prato”, propuesta que Luca Ronconi (1933-2015) idea y lidera con el patrocinio del Teatro Metastasio de la ciudad de Prato. En los espacios remodelados de un antiguo orfanato con la intervención de la arquitecta Gae Aulenti (1927-2012), se realizaron reescrituras escénicas desde el *Calderón* de Pasolini a *La Torre* de Hofmannsthal, desde *Le baccanti* de Eurípides a *El Pato Salvaje* de Ibsen. Ronconi había presentado con gran éxito en 1969 en el Festival de los dos Mundos de Spoleto su *Orlando Furioso* de Ariosto-Sanguineti, un espectáculo experimental con enormes máquinas maniobradas por los mismos actores (Figura No. 2) y desde 1975 a 1977 había dirigido la sección de teatro de la Biennale di Venezia. Se posicionaba, así, como uno de los más prometedores directores “disidentes” del teatro italiano.

Carmelo Bene (también firmante del manifiesto de Ivrea), re-edita en este periodo textos clásicos, colocándolos y mirándolos desde un “distanciamiento” meta-teatral. (Figura No. 3) Convencido que ya es imposible la “representación” él sojuzga al texto a una “escritura de escena” irónica y nihilista, siempre en violento contraste con el “sentido común”⁸. Como señala Deleuze citado por Valentino “[...] *el actor-director procede por substracción, privando la obra originaria de [...] sus elementos constitutivos*. (2015, p.87). Además, otro aspecto que atrae del artista puliese es el tema de la voz (foné) que en un cierto sentido hace que Bene establezca en sus puestas en escena la primacía de la escucha ante la vista⁹ utilizando diferentes tecnologías de amplificación del sonido. Así para Bene el espectáculo se

⁷ La creación como teoría teatro se aplica como forma metodológica desde la década de 1960, como sistema de trabajo inherente al hecho mismo del proceso de creación dramática. Bertolt Brecht lo definió como “puesta en común del saber”. La creación colectiva adquirió justificación política con puestas en escena de grupos como el Living Theater (1947). Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Creaci3n_colectiva

⁸ Carmelo Bene inicialmente recoge la experiencia Futurista para madurar su delirio visionario de la muerte del teatro y del nacimiento del evento.

⁹ Son conocidos en este sentido, el libro escrito a cuatro manos con Gilles Deleuze y Carmelo Bene, *Sovrapposizioni* (1978). También los dos libros por Carmelo Bene sobre este tema: *La voce di Narciso* (1982) y *Sono apparso alla Madonna* (1983).

convierte en un mecanismo movido por la “máquina actoral”. Gilles Deleuze subraya en un libro escrito a cuatro manos con Bene que:

El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador. Por operación, hay que comprender el movimiento de la sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como una prótesis. Un teatro de una precisión quirúrgica. (1978, p.78).

Otro autor de la neo vanguardia italiana opuesto a la extrema proyectualidad de los espectáculos de Ronconi y Bene es Leo de Berardinis (1940-2008). Leo de Berardinis escoge como lugar de su experimentación un pequeño pueblo a las afueras de Nápoles: Marigliano. Allí con la actriz Perla Peragallo (1943-2007), su compañera, la gente de un grupo teatral local, algunos técnicos del teatro y aficionados, experimentan un teatro realmente popular, de contaminación y de agregación espontánea que llamará: “Teatro de la Ignorancia”. En la Enciclopedia del espectáculo italiano Treccani, Carmela Lucia indica que:

[...] la fase del “teatro de la ignorancia”, que coincide con el trabajo de investigación y experimentación en un contexto geográfico que de Berardinis hace coincidir tanto con sus raíces, en particular con su naturaleza de “emigrante” del Sur, como con las raíces mismas de la tradición teatral (porque en el interior del territorio vesuviano redescubre las raíces de la Commedia dell'Arte). Aquí empieza una nueva fase poética e inventiva a través de un trabajo de investigación que marca un verdadero *nostos* [nosotros], un retorno a las raíces de la dialectalidad y la expresividad de esos actores, descubiertos entre la gente de Marigliano, que él define como “geopolíticos”, emigrantes pero dotados de una fuerza expresiva natural (como los actores de Pasolini), que permiten trabajar sobre “entonaciones concretas” y sobre la experimentación vocal. (2018).

El resultado son algunos espectáculos, una mezcla entre diferentes culturas, que conviven por casualidad en el mismo espacio y al mismo tiempo, arriba de un escenario (Figura No. 4)¹⁰. De Berardinis y Peragallo actúan desde su “formación”, coordinando una dramaturgia hecha por cortes e improvisaciones, un espectáculo que se autogenera espontáneamente como un collage de materiales diferentes. Lo que destaca el *Teatro de la Ignorancia* es la coincidencia entre “lenguajes teatrales de la periferia y una periferia del lenguaje teatral”¹¹.

Otro autor significativo (firmante también del “Manifiesto” de Ivrea), es Carlo Quartucci (1938-2019) quien se formará en Roma con artistas del Arte Povera¹² última corriente de las artes plásticas de aquellos años, cuyos principales exponentes eran Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz entre otros.

¹⁰ Además de ser un espectáculo teatral, es también un film dirigido por Alfonso Brescia, protagonizado por Mario Merola. Estrenado en diciembre 1980.

¹¹ Entrevista con Zappelli.

¹² Su mentor fue el crítico Germano Celan. Véase Germano Celan, *Arte povera*, Milán: Electa, 1985. Realmente el Arte Povera nació en Turín y, a través de Florencia y Roma pasa a ser un fenómeno que se extiende a toda Europa, luego a Estados Unidos y por último a Latinoamérica.

Quartucci que, con la experiencia de *Camion* (a lo largo de los años 70's), ha impuesto un nuevo concepto, activo y environmental, de espacio escénico-estético: un verdadero camión en movimiento “como metáfora para cargar/descargar todo: teatro, vida, arte, naturaleza; y para ir a cualquier parte”. (Perelli, 2017, p.254). (Figura No. 5).

En la cuarta y última reseña de Salerno “Encuentro/Nuevas tendencias” del 1976, Bartolucci apadrinará tres de los nuevos grupos emergentes: el Carrozzone (que luego se llamará Magazzini Criminali), fundado en Florencia en 1972, Simone Carella (activo desde 1975), que gestiona el Beat 72 de Roma, espacio clave de la exhibición de la nueva espectacularidad, y la Gaia Scienza, grupo formado en 1975. Para la Postvanguardia será así sobresaliente la idea del espectáculo como producto terminado, prevalecen las intervenciones efímeras donde las acciones estrechamente vinculadas al ambiente (*site-specific*)¹³ se substraen al cliché repetitivo de la réplica a favor de un evento cada vez más performativo.

Las primeras creaciones de Zappelli.

Desde el 1974 hasta el 1979, años de exordio de la primera compañía de teatro independiente fundada por Zappelli (Figura No. 6)¹⁴, en su inicial periodo de formación artística el autor opera en Florencia recibiendo influencias desde el naciente Arte conceptual, el Body Art y el Arte Povera. Produce obras de “Cine de Artista”¹⁵ (Figura No. 7, Figura No. 8) y de Arte Postal¹⁶ (Figura No. 9) y realiza Instalaciones (Figura No. 10) y performances (Figura No. 11) cercanas a las producciones de la naciente Postvanguardia italiana. Colabora con el artista plástico Renato Ranaldi, su imprescindible maestro, y frecuenta también los ambientes de la música integrándose a un ensamble experimental: N.E.E.M Teatrass (Figura No. 12)¹⁷. Igualmente, desde el final de los años 70's el teatro antropológico de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, y el trabajo de Dario Fó serán un complemento más inconstante de su formación. El teatro de Zappelli arranca entonces abarcando desde una observación sobre “el gesto” y el

¹³ El reciente término *site-specific* se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio.

¹⁴ La primera presentación pública del grupo de Zappelli se dio con una obra de teatro animado por adultos: Fetonte. Este primer espectáculo para la temporada 1974-75 fue la reescritura de un texto clásico deducido de las Metamorfosis de Ovidio. La obra se realizó con un particular cuidado en la confección de unos títeres-esculturas de bronce hechos por Zappelli. Los títeres-objetos de este primer trabajo son ahora parte de la colección Maria Signorelli de Roma. Se trata de títeres-objetos para una obra de “teatro de cámara”, es decir, para una visión intimista de la puesta en escena de los títeres-objetos (entrevista y fotos del autor).

¹⁵ El Cine de Artista y la “Escuela de Florencia (Cinema d'Artista e la "Scuola di Firenze")”. La utilización del instrumento filmico de parte de algunos artistas como Zappelli ha tenido en Florencia un significativo desarrollo a partir del final de los años sesenta para encontrar la máxima expansión y su mayor reconocimiento en una serie de exposiciones y críticas seleccionadas por Andrea Granchi para el Asesorado a la Cultura de la Alcaldía de Florencia entre el 1976 y el 1979. Actualmente muchas películas de Zappelli realizadas se han perdido. Algunos fragmentos de esta producción se pueden hallar como “cameos” de citas de obras anteriores en la docu-ficción del 2003, realizada por Zappelli en Costa Rica: Títulos (Premio *Mejor documental y Mejor guion* en la 12ª Muestra de Cine y Video costarricense, San José. Zappelli insertó en este audiovisual extractos de la obra “Frankenstein”, “L'ultimo dei Moicani” y “La palla” como cita a sus obras de cine de artista de los años 74-79 (información del autor). El audiovisual es visible en: <https://youtu.be/iToJiEuu4vY>

¹⁶ El Arte Postal (AP) o arte de correo, en inglés *Mail Art*, es práctica artística de intercambio y comunicación a través del medio postal. Sus primeras manifestaciones se encuentran en el grupo Fluxus o los neo-dadaístas. Zappelli ha realizado un gran número de envíos de sus obras postales y también de auto-envíos por lo que posee una colección de miles de piezas de obras que les enviaron otros artistas o de piezas personales que realizaron el recorrido o viaje de correo desde el lugar de emisión hasta la residencia del artista. En 1982 Zappelli realizó una acción performativa de Arte Postal (documentación del autor).

¹⁷ N.E.E.M - Nueve Esperienze di Eregia Musicale (Teatrass) Teatro-Jazz

training “del cuerpo” a una nueva “visualidad” ligada a las artes plásticas, desde una apertura hacia nuevos espacios, la improvisación, la teatralidad espontánea, al teatro-terapia¹⁸. Sin embargo, es el teatro de vanguardia lo que mejor se acopla a los intereses creativos de Zappelli en estos años.¹⁹ El panorama del nuevo teatro italiano del final de los 70's, como se indicó, se presenta como una realidad muy compleja estratificada de tendencias y recorridos diferentes. En el ámbito del teatro experimental en específico no es posible circunscribir solamente a la Postvanguardia o la Transvanguardia el brotar de las experiencias de las nuevas generaciones. Además, estas nuevas generaciones ya no cuentan con el apoyo teórico de los críticos “militantes”, que salvaguardan las producciones de los grupos anteriores. Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, entre otros se limitan ahora a encontrar y catalogar las recientes propuestas.

La naturaleza de las producciones del primer grupo de teatro de Zappelli influenciadas por la experimentación vanguardista de los años 70's, es también volcada a un rescate de teatralidades tercer teatristas, más “populistas” y artesanales, como por ejemplo el teatro de marionetas y muñecos o la reapropiación de la calle, el teatro fuera de los edificios teatrales y los lugares canónicos de la teatralidad oficial. Así la primera compañía de Zappelli realiza varias acciones en diferentes pueblos y aldeas de Italia, a la manera del “teatro de base”, con un paquete estándar de “productos” que comprende a: 1. un laboratorio, 2. un pasacalle y, 3. un espectáculo para la comunidad. El autor y su grupo se encargan de llevar a cabo encuentros-laboratorios con la población, teatro de calle en el pueblo y sencillos espectáculos presentados en su mayoría en salones comunales o plazas públicas. Zappelli confecciona los vestuarios, las máscaras, los zancos, las marionetas, actúa, monta y desmonta los escenarios, dirige y maneja el camión que carga el material. Se dedica a tocar instrumentos (saxofón/ trompeta) en los desfiles, a lo que se suman los músicos de la agrupación N.E.E.M.-Teatrass, y administra los laboratorios que según la costumbre están coligados a los pasacalles (Figura No. 13). No obstante, se va pre fijando paralelamente una tendencia más experimental que lo llevará a propuestas contemporáneas reconectadas con las áreas plásticas. En ocasiones y con una postura más performática y “conceptual” realiza acciones en el territorio que recuperarán aspectos de Fluxus como el “Teatro Invisible” que el grupo practica en las calles creando situaciones incómodas en espacios públicos de las ciudades, como por ejemplo en la documentada acción en Lucca en 1976 (Figura No. 14) o en el Encuentro Nacional de Teatro en Prato, 1977. (Archivo personal de Zappelli).

Según el autor, con el inicio de los años 80's²⁰, el nuevo teatro presenta un abanico de vertientes que fragmenta aún más a los grupos y a las producciones. Hay un crecimiento exponencial de las compañías teatrales sobre todo de los “grupos de base”. Las compañías que operan “comercializan” las ofertas, privilegiando la cantidad de las producciones en contra de la cualidad de los productos. La profunda crisis de la Post vanguardia alrededor de la vertiente analítico-existencial deja espacio al nacimiento de nuevas cofradías de teatro

¹⁸ Grotowski, por ejemplo, utilizaba el concepto de teatro de investigación y de teatro terapia, individual y colectiva, en sus talleres de teatro a lo largo de los años 70's.

¹⁹ Desde el año 1974 Zappelli funda su primera compañía que se llamará *Opera delle marionette: “La Ninna”*. Será activa principalmente en dos ámbitos del espectáculo: el teatro de marionetas/muñecos, y el espectáculo de calle ambos integrados por actores. Con esta primera compañía Zappelli realizará, además de numerosas performance, seis diferentes espectáculos para sala.

²⁰ Se realizó una serie de entrevistas al autor desde 2014 a 2020.

independiente con resultados orientados hacia nuevos horizontes. La migración de algunos afortunados grupos hacia un cierto modelo de estabilidad por medio de negociaciones y acuerdos con las administraciones regionales y comunales ofrece un espacio de permanencia y sostenibilidad económica a cambio de un teatro orientado al servicio social. También el gobierno central fabrica una propuesta de reforma “institucional” del teatro italiano apoyada por el Ente Teatral Italiano (ETI) que aplica las directrices del Ministerio de los Bienes Culturales²¹ sobre una supuesta apropiada repartición de las contribuciones económicas a las compañías y las instituciones teatrales que contribuyen a la estabilidad de un teatro más tradicional.

Como se indicó con el nombre de “primer teatro” Barba ya había desenmascarado la convicción del Estado italiano de determinar apriorísticamente características de las producciones teatrales acreedoras, con el objetivo de detener el crecimiento espontáneo de nuevos grupos. Con dichas directrices el Estado rehabilita a la “gran tradición nacional” de los teatros líricos y de las instituciones que le garantizan volver a los hábitos teatrales conocidos, con el afán adicional de descentralizar los problemas a las respectivas regiones y administraciones locales. Se decreta que las administraciones de los teatros se delegarán a un puñado de compañías teatrales independientes comprometidas en la tarea de administración de los espacios convertidos en *teatros al servicio de la comunidad*. Bajo una jerarquía económica se acuña el término de teatros “estables”, subvencionados con estímulos para la gestión administrativa y productiva y en detrimento de la cualidad de los espectáculos propuestos. Desde grupos productores con finalidades artísticas, las compañías de teatros *estables* se convirtieron en empresas privadas para la administración pública. En este sentido más allá de la producción de espectáculos propios, tales compañías tenían que encargarse de la exhibición de un constante número de funciones y de la promoción y difusión de otras compañías adscritas al mismo programa. Nació así una red de intercambios que establecía a lo largo y a lo ancho de todo el país una malla de conexiones entre los teatros administrados que como resultado de esta profesionalización forzada se cerraron a un sistema de intercambio de producciones, convirtiendo artistas en funcionarios y excluyendo del mercado las compañías independientes que no habían optado por la rendición de sus propuestas culturales.

En este contexto Zappelli crea una segunda compañía independiente, *Teatro delle Metafore*, e intenta establecer una relación con la administración local de Siena (Italia) llegando a gestionar en 1982 un edificio público del siglo XVIII, la Villa Perugini de Basciano. Pronto regresa a la propia producción con la creación de una tercera compañía de “gira”, *Ditta Parrucci & Zappelli*, que queda relegada a la “tercera opción” a la vez disidente o despectiva, militante o desafiante de compañía autónoma e independiente (Figura No. 15). El nuevo teatro italiano empieza a depender del capricho de los “grandes” teatros oficiales para las programaciones de obras del teatro independiente y una de las pocas salidas serán los festivales alternativos (Aviñón, Polverigi, Santarcangelo, Pontedera, Spoleto, Muggia, etc.) que exponen la única vitrina de las nuevas propuestas. En esta difícil coyuntura Zappelli se apoya al trabajo de gira confiando en la apreciación crítica y de público recibida, que le destina un lugar de valoración dentro del “mercado” teatral italiano como compañía independiente “de reconocido valor artístico”. Con una producción que resulta apreciable,

²¹ L'Ente teatrale italiano (ETI) è stato un ente senza fini di lucro nato nel 1942 con lo scopo di promuovere e diffondere le attività teatrali di prosa, musica e danza attraverso una politica di valorizzazione e scambi del patrimonio culturale nei limiti delle direttive imposte dal Ministero dei beni culturali in materia. L'Ente è stato soppresso dal decreto legge n. 78 del 31 maggio 2010.

pero siempre crítica, comprometida culturalmente y a la vez diferente entra en la línea del teatro Postmoderno. En este periodo, desde el 1982 Zappelli colabora o comparte su alternativa teatral con otras compañías experimentales como Tam Teatromusica²², Magazzini Criminali, Krypton, Falso Movimiento, La Gaia Scienza, Memé Perlini, La Valdoca, Tradimenti incidentali, Padiglione Italia, Santagata & Morganti, Società Raffaello Sanzio, Fiat Teatro Settimo, y Remondi & Caporossi, entre otras.

Consolidación de una poética.

Entre 1982 y 1988 Zappelli intensifica su producción experimental tanto en el ámbito del teatro como en sus creaciones artísticas (Cuadro No. 1. Tabla sinópica, 1982-1988.). En estos años realiza numerosas performance (Giallo 1982, Conferencia sobre un espejo, Eco y Narciso 1985, Sonorizarse, Pigmalión 1986, ConTVacción 1987, Autorretrato inconveniente, Oscuro Istrioni 1988) y espectáculos (Petrushka 1984, Time Out, Children's Corner 1985, Ages 1988-89). Pero sobre todo en este ciclo creativo el autor concretiza un proyecto central de su producción en donde concentra toda su experiencia y su exploración experimental, *La trilogía de la máquina*, una serie de tres espectáculos unidos alrededor de este tema:

Doublejeu, La trampa perfecta y Maquinación.

El autor consolida su poética alrededor de un tipo de escritura dramática más abierta contextualizando las acciones corporales en un ámbito más performativo, enlazando el registro de tiempo y espacio de la narración a la plástica integrada al tema de la máquina para la escena. Estos elementos se conjugan en una “partitura” que sustituye el texto literario. El programa ya característico de su poética anterior prevé ahora que el gesto del performer²³, anotado en la partitura, sea asumido como elemento integrador de la corporeidad junto al espacio y el objeto²⁴, considerados elementos alternativos e intercambiables. En la performance *Conferencia sobre el espejo* (Figura No. 16) la utilización del objeto (desde una silueta a una forma abstracta) y la creación dramática armonizan en estrecha relación con el cuerpo del performer una narración conceptual del evento. El espacio escénico se coloca entonces en concordancia con el intérprete en una correspondencia espacio-temporal en la que la partitura dramática es evidenciada simultáneamente y apercibida por el espectador como un metalenguaje figurado. La partitura dramática entonces es un soporte paralelo, antitético, regulador, organizador de la dinámica de la puesta en escena y quedará como una referencia previa y posterior a la acción y su contexto efímero y circunstancial. La partitura dramática en Zappelli es una elección que opera como una delimitación para la ejecución del evento, como aclaración y localización de la acción en su uso temporal. La escritura de escena viene proyectada previamente y documentada posteriormente como una especie de “canovaccio” y un documento de “archivo”. En la partitura dramática de *Eco y Narciso* (Figura No. 17), como comenta el crítico Antonio Attisani en el “Debate sobre Escrituras Dramáticas por “AGES” de Bruno Maderna y “Children's Corner” de Claude Debussy”:

²² Por ejemplo, con la agrupación Tam Teatromusica realiza Children's Corner de Claude Debussy en un proyecto de apertura del Teatro alla Scala de Milán a nuevas propuestas. Con la misma compañía participa en la dirección dramática de Ages de Bruno Maderna, espectáculo presentado en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán.

²³ Por gesto se entiende aquí: aquello que “sucesivamente irá definiendo una categoría más general de la expresión corporal”.

²⁴ En el teatro tradicional el objeto escénico se define como utilería.

Más que un escrito en el sentido propio, lo definiría como un “intento de escribir modelos”. Interpretar un fenómeno es un problema de larga data y creo que con este método hemos intentado describirlo de alguna manera. Esto es muy importante sobre todo desde el punto de vista didáctico, crítico y cognitivo. Hoy es fundamental no detenerse en los “productos” sino intentar derivar modelos a partir de productos, precisamente porque los modelos nos permiten establecer esa relación entre cosas que son y cosas que aún no son.

Hablaría de una redacción de modelos porque usando este concepto nos estamos refiriendo a un área científica que siempre abre y cambia formas de “reglas”. (1990, p.1).

Como sugiere Scabia, en su teatro Zappelli por “escritura dramática” entiende la elaboración de una “partitura” de la acción. El autor, como se documenta en *Doublejeu*, *La trampa perfecta* y *Maquinación* compone sus puestas en escena desde una amalgama coreográfica de intérpretes y elementos. Las indicaciones se fijan en una notación de signos, una partitura anterior, paralela o posterior a la puesta en escena, compuesta de diferentes mapas, dibujos, esquemas, muestras, notas, cuyas escrituras pretenden señalar el metalenguaje que sostuvo los eventos escénicos. Como escribe Remo Rostagno en el 1987 a propósito del espectáculo *La trampa perfecta*:

Gabrio Zappelli incomoda al espectador en el “foyer” del teatro, poniéndolo a descifrar tablas sinópticas, correspondencias, anotaciones, apuntes, tesis, demostraciones, fichas, bosquejos, flechas e invitaciones y después, lo captura en el desarrollo del espectáculo con el juego de referencias laberínticas que no llevan ya el sabor de las “las citas” sino de escapes solitarios, de “free climber” del teatro italiano; y lo deja exhausto, desarmado, con un poquito de desorientación por parte del artista que en tan pocos años, logró conquistar y defender su extraordinario espacio en el ámbito del teatro. (Archivo personal del autor).

Se observa en este sentido la notación de *Orpheus mecanique* (Figura No. 18). Esta partitura se compone de un texto poético que puede ser declamado en paralelo a una acción de la intérprete y a una composición acusmática. En las partituras dramatúrgicas de Zappelli se limita la utilización de una “prosa” teatral, que es compensada por inscripciones que indican los movimientos en el espacio del cuerpo escénico (objetos, intérpretes) en su generalidad. La partitura es una constelación de “instrucciones” sobre tiempo y espacio de la acción. En las partituras dramatúrgicas de *Children’s Corner* y *Ages* (Figura No. 19, Figura No. 20) se omite la indicación de los personajes o la relación texto verbal-intérprete. La escritura dramatúrgica previa es vigente aquí únicamente como “sugerencia” de una potencial interacción entre intérprete y objeto plástico versus el sonido musical y verbal, que la “puesta en escena” estará en grado de reconstruir, desde la partitura, a partir de un específico uso del cuerpo en la acción, todavía por implementar. Estas indicaciones previas a las puestas en escena no son suficiente a partir de una sola partitura. Para armar la totalidad del proyecto escénico, como se observa en la notación general de *Time Out* (Figura No. 21), la suma de muchas partituras construye el *dispositivo dramatúrgico* en concordancia entre escenario y platea, que rinde posible la relación efímera y circunstancial que presencia el intérprete y el público. Este conjunto de notaciones exonera de una lectura lineal, unidireccional y la partitura resulta

abierta, amplia pero coherente, *índice* de lo que se realizará o *huella* de lo que se realizó en la puesta en escena.

Más allá de la producción musical utilizada como texto sonoro en varias ocasiones, el sonido en sí adquiere una relevancia particular al ser manejado en una puesta en escena como una partitura escénica. En 1984 por ejemplo Zappelli edita *Buricchiare* una conversación que incide en un disco de vinil de 33 giros. Se trata de una grabación sonora de voces, sonidos concretos y una pieza para viola tocada por el músico Guido Bresaola (Figura No. 22) que será utilizada en su totalidad como partitura escénica en una performance del mismo título. También en trabajos como *La trampa perfecta* (Figura No. 23) el paisaje sonoro adquiere en el lenguaje escénico dimensión psíquica de un personaje y a su vez partitura de la acción para los intérpretes. En *Maquinación* la acusmática asume la sonoridad característica de una máquina propagando el sonido del hierro como un elemento para connotar espacio y tiempo de la acción en escena.

Finalmente, la máquina se destaca como elemento fundamental de la poética de Zappelli desde este periodo. Las máquinas como objetos cinéticos centrales de la acción, cuyas disímiles energías de las que son dotadas confluyen en funciones que determinan las distintas características del dispositivo dramático de cada artefacto en cada espectáculo. Es propiamente la máquina que constituye un oxímoron de la puesta en escena. En los espectáculos de Zappelli la máquina es un objeto construido en función de una rutina, una cinética aparentemente programada en una partitura que, sin embargo, depende en la puesta en escena y de los desvíos producidos por la intervención humana, no programada, del performer. También el espectador en un papel de intérprete siempre es involucrado en las máquinas del autor como destinatario último del funcionamiento del “artilugio”.

La trilogía del aMáquina

El estreno del espectáculo *Doublejeu*, se da en el Festival “Pequeñas piezas” de Florencia, Italia en 1982. La obra está compuesta de dos estudios cuya escritura de escena utiliza un dispositivo cuyos mismos mecanismos sirven para dos distintas dramaturgias. En el primer estudio se utiliza la partitura de “Parade”, y, en el segundo, la composición “Mercure”, dos piezas para ballet compuestas respectivamente en 1917 y 1924 por Erik Satie.

En el programa de mano del espectáculo se lee: “*En el lenguaje común se dice que un cuerpo se mueve cuando él mismo, o una parte de este, se desplaza en un espacio al pasar del tiempo. El “tema” [del espectáculo] es el movimiento [de la máquina] (derivado de la física) que se hace espectáculo.*” (Doublejeu: programa de mano, 1982). (Figura No. 23).

La máquina es compuesta de una estructura cúbica de tubos metálicos cuadrados de 3x3x3 m. Arriba de la estructura (tipo tramoya) son aplicados rieles que guindan paneles verticales de tela blanca. Estos paneles (o telares) anclados con patines a los rieles de la tramoya se mueven del fondo hacia delante. Otra pareja de paneles se desliza lateralmente de izquierda a derecha y viceversa guindados a dos rieles puestos en la línea horizontal del proscenio, en el lado adelante del cubo. Una cortina eléctrica de color blanco está ubicada en lo alto de la línea de proscenio y se desenrolla verticalmente cerrando a “guillotina” en su totalidad la estructura. La totalidad de estos tres mecanismos producen un movimiento de superficies lisas en tres direcciones: en la profundidad, en lo ancho, y en lo alto.

Todos los paneles excepto la cortina eléctrica se mueve manualmente, modificando la estructura cúbica en su volumen según una partitura de movimiento ejecutada por un intérprete y enlazada con la música. La estructura cúbica es atravesada horizontalmente, en su

interior, en la parte frontal al público por dos rieles paralelos anclados a bisagras desde un lado. Los rieles pueden trabajar horizontalmente en el piso o levantarse a formar una diagonal, creando una pendiente inclinada para el deslizamiento por inercia de objetos geométricos (como cubos y pirámides).

Además, estos rieles paralelos anclados en una extremidad de la estructura cúbica permiten el fluir de otras máquinas como por ejemplo un “móvil” de espejos. En el centro de la estructura cúbica, por medio de un eje central, se levanta una especie de abanico de varillas con una cortina de tela que al tensarse construye un semicírculo cuyo diámetro conecta las dos extremidades laterales de la estructura. Dentro de esta máquina se desplazan los objetos abstractos que apuntan a algunas obras de artistas plásticos pertenecientes a los movimientos del Arte Cinético de la primera vanguardia del siglo XX²⁵ (Figura No. 24).

Aplicando el procedimiento de síntesis aditiva de la luz cada aparato de iluminación dotado de un filtro de color primario es conectado a una consola que Zappelli manipula personalmente en vivo, interpretando con los cambios de la luz las partituras musicales de Erik Satie. (Figura No. 25). Debido a la posición de los instrumentos de luz y a su dirección de incidencia en los objetos iluminados se producen también sombras con gráficas geométricas que interactúan rítmicamente con la composición sonora “...en una dramaturgia centrada exclusivamente en la relación dinámica entre forma, color, gesto, espacio, luz, sonido”, una construcción abstracta “entre el ritmo sonoro de una partitura musical y el ritmo visual de los encuadres y del montaje” (Doublejeu: programa de mano, 1982). Así que:

[...] El movimiento puede dividirse en tres categorías: movimiento de la forma, movimiento del color, movimiento del espacio. El ámbito del movimiento de la forma comprende todas las estructuras que en el espectáculo modifican parcialmente el total aspecto compositivo de la escena, como: las máquinas simples [de la física mecánica], las máquinas electrodinámicas, las esculturas móviles y algunas prótesis-vestuario, la manipulación de objetos. El movimiento cromático [que] concierne, en su mayoría, la implementación de la luz con el propósito de crear, por medio de los contrastes cromáticos (cromocinésis) modificaciones dinámicas del espacio y de las formas en esto contenidas. El movimiento de la total creación escénica, jugada en un sentido arquitectónico en la profundidad, altura y anchura (en los volúmenes) es el ámbito más general de este espectáculo del movimiento.

En 1986 con “una marea de aplausos dirigidos a Zappelli “constructor” y director de la Trampa Perfecta” (La Nación, 1987) se estrena la segunda obra de la trilogía. El autor realiza la partitura, la dirección de escena y el diseño de la “máquina” (un dispositivo integrado de escenografía, vestuario e iluminación):

La máquina indetenible cumple su ciclo y la nueva víctima guindada por juego, se sumerge en el espacio de la desesperación, en el agobio de la impotencia. La única solución posible es la espera de una nueva víctima. Juego péfido, juego psicológico,

²⁵ Por ejemplo un móvil inspirado a Alexander Calder, un péndulo que se mueve como un metrónomo y sugiere la rueda de bicicleta “Objet trouvé”, homenaje a Marcel Duchamp y Man Ray, un cubo con un triángulo en movimiento y un fondo transparente rojo recuerda las obras Suprematistas de Vladimir Malevich o Neo-plásticas de Piet Mondrian, una estructura cinética a movimiento en parte aleatorio y en parte programado, un “móvil” de triángulos, círculos y cuadrados cromados inspirados al “Modulador de luz” de Lazlo Moholy-Nagy, o una escultura en movimiento de El Lissitzky. Unas pirámides y cilindros extensibles verticalmente recuerdan ciertas obras cubistas de Pablo Picasso o de Fernand Leger.

juego inteligente aquello de la máquina zappelliana que imita el curso eterno de la vida (la voz de la máquina es aquella de una niña, luego de una mujer y en el final de una anciana) y que por medio de la trampa lingüística nos hace reflexionar y divertir. (Periódico: La Nación. Florencia, Italia. Viernes 13 de febrero 1987. L.B.).²⁶

La máquina (Figura No. 26):

... es una estructura de hierro piramidal, abajo una plataforma circular con movimiento eléctrico, que admite un concentrado sistema de pequeñas trampas delimitándose en un espacio fuera del tiempo. Se trata de una atemporalidad fuertemente seductiva, del todo análoga a aquella de la “Invención de Morel”, misterioso y genial cuento de Bioy Casares al cual se ha inspirado el joven artista florentino. Al centro de la trampa suspendido como un paracaidista prisionero en vuelo, está el personaje carnada, híbrido de una condición transeúnte, listo para transmitir a la nueva víctima el papel de atracador. Pero [...] es sobre todo el espectador que tiene que ser atrapado, víctima predestinada de la propia curiosidad, destinatario ideal de las fascinaciones seductivas del mundo del espectáculo. Pétalos de rosas, bandoneón, preguntas que no reciben respuestas, metrónomos, dispositivos de grabación y amplificación y sensualísimos tangos, son los signos de un acercamiento calculado, de un mecanismo para activar bajo el cual se funda de siempre cualquier teatro. Al centro de todo esto aparece la máquina inútil la otra grande metáfora del teatro Remondi-Caporossi. Fuera de la escena, tal vez por cobarde así como viene sugerido, permanece solamente el constructor, para ilustrar el procedimiento infernal con voz intercambiable de niña, adulta y vieja. [...]. (Periódico: Il Resto del Carlino, Boloña. Domingo 13 de marzo 1988).²⁷

Desde 1987 el espectáculo se replicó en diferentes espacios, a lo largo de la península italiana, recibiendo positivos comentarios de la crítica y del público: (Figura No. 27).

[...] “Sobre el escenario está una alta pirámide al centro de la cual está guindado un hombre, metido en un arnés, como si fuera un paracaidista. Es este mecanismo la trampa del título, creada por agarrar otros seres humanos”. La víctima predestinada es una mujer que, tomada por una irresistible curiosidad, se acerca a la máquina. El hombre pone en acción una verdadera estrategia de seducción por atraer su atención y seducirla: se exhibe inicialmente en una serie de evoluciones gimnásticas, luego la invita a descubrir el espacio aledaño, donde objetos diferentes -un metrónomo, un par de zapatos...- se apilan caóticamente. Cuando ella conquistada y seducida, inicia a hacer preguntas al guindado informándose sobre la naturaleza de aquel bizarro arnés, el otro le contesta de manera elusiva y la incita a liberarlo. “los dos danzan entonces un tango apasionado [...] Es esto el punto del acercamiento”. Inmediatamente después, pues, casi por broma, la mujer acepta de ser colgada y solamente entonces comprende de ser la víctima de la gigantesca trampa. El juego podría seguir al infinito: la máquina, pues, está lista para empezar nuevamente su ópera de seducción que,

²⁶ Traducción propia.

²⁷ Traducción propia.

como se demostró, es absolutamente fin a sí misma. Es en el fondo una metáfora del teatro: un engranaje provisto de un motor humano, alimentado por la energía del deseo”. [Zappelli] ha escogido un lenguaje absolutamente original, muy cercano a aquello de las performances artísticas [...]. (Periódico: La Repubblica. Milán, Italia, abril 1988. Anna Adriani).

En 1988 se estrena la tercera máquina de la trilogía: *Maquinación*, en el puerto viejo de Génova (primer evento documentado en el “libro de navegación” que funge de memoria escénica y es redactado en directa, en escena, en el curso del espectáculo). En la obra Zappelli es nuevamente dramaturgo, director de la puesta, diseña la máquina y el vestuario (Figura No. 28).

Maquinación es una performance de “teatro callejero” y se replica en diferentes versiones en distintas ciudades europeas. Se define como una acción urbana. El punto de partida de la acción es fijado en una zona central, o en una plaza de la ciudad anfitriona. Normalmente el espacio ofrece acceso vehicular para asegurar el desplazamiento sucesivo de la máquina. La acción consiste en el montaje de objeto, ensamblado en el curso de la acción de dos actores. En el espacio los transeúntes se vuelven espectadores no prevenidos de la función.

Sin ninguna indicación que delimite previamente al espacio escénico de presentación, un pequeño camión llegaba en el lugar a la hora convenida (con la organización patrocinadora que comúnmente era la administración pública de la alcaldía). Dos intérpretes vestidos con un smoking impecable bajan del furgón, y abren la compuerta de atrás y empiezan a bajar grandes vigas de hierro industrial y accesorios mecánicos al sonido de una música persistente, tenaz, que proviene de un aparato sonoro móvil. La descarga del camión es ocasionalmente interrumpida por “descansos musicales” del trabajo que cada uno de los intérpretes realiza a su antojo. El primer intérprete en su “descanso” toca la trompeta en vivo y el otro intérprete declama con un megáfono poesías de autores de la “Beat Generación”. Al concluirse el desmontaje anunciado por un cambio sonoro, llega otro intérprete (Gabrio Zappelli) que con una cinta métrica y un libro donde anota todos los movimientos (libro de navegación) levanta las medidas del espacio. Luego con un pito y un cronómetro se encarga de arbitrar una competencia entre los otros dos performers. Se compite en el montaje de las diferentes piezas metálicas. Utilizando llaves, martillos, tuercas, etc. los intérpretes realizan coreografías y juegos de habilidad hasta conectar una estructura metálica de aproximadamente 16 m de largo.

La tercera etapa de la acción consiste en levantar manualmente la estructura con ayuda de cuerdas, árganos y poleas dobles. Todas las etapas de la acción son separadas por diferentes piezas sonoras incesantes que se difunden desde la “tumba cocos” móvil. El esfuerzo real de los intérpretes es evidente en su estado físico, y además en el deterioro real de los trajes que se llenan de sudor y de suciedad. (Figura No. 29). La acción es documentada fotográficamente por el tercer intérprete (Gabrio Zappelli) que ocupa un papel de “arbitro” y se encarga de documentar anotando sobre la acción en directa en un “diario de navegación” ya mencionado, todas las variables de cada evento: fecha, lugar, condición climática, conformación del terreno, planimetría del lugar, dimensiones del espacio escogido, eventuales actores adicionales invitados, número aproximado del público, posiciones y dislocación asumidas por los grupos o cardumen de espectadores en desplazamiento con respecto a la máquina y su ensamblaje, eventuales averías y soluciones, los imprevistos en los equipos, estado físico de los intérpretes, reacciones del público a la hora de seguir la máquina que se

desplaza, etc. Todas estas variables son dibujadas o aportadas en el libro según un procedimiento apto para una documentación funcional. Para esta tarea se utiliza un sello (usado en escena junto al libro de anotaciones) para “certificar” cada presentación y autenticar en el “libro”, el evento como si fuese un cuaderno de “actas” (Figura No. 30).

La máquina pesa aproximadamente 650 k, su material se compone prevalentemente de metal, su motor es de 150 cc.

[...] El cuarto actor es una “máquina”, una monstruosa criatura en hierro; El director es Gabrio Zappelli. En tiempo real dos hombres vestidos de smoking oscuro y camisa blanca se agitan en torno a aquella que parece una curiosa competencia para llegar a terminar, en el menor tiempo posible, la construcción de un enorme engranaje. Un tercer personaje, usando un misterioso código de gestos y movimientos, dicta tiempos y reglas. [...] Maquinación no posee escenografías, y no tiene tampoco una “historia”: por lo menos no en un sentido clásico. De material, concreto y reconocible, hay la trama de las acciones precisas y obligadas que llevan al montaje de la máquina. Pero no es que el esqueleto del trabajo, una especie de jaula dramática *sui generis* desde cuyo el espectáculo parece liberarse, tomar el vuelo ofreciendo al espectador imágenes de gran sugestión, de gran fascinación, enigmáticas y emocionantes. [...]. (Periódico: La República, Roma, viernes 9 diciembre 1988).

En *Maquinación* la escritura en escena se adapta a las estructuras y a los movimientos dentro de lo que la acción dramática es contenida. En el 1988 Gabrio Zappelli realizará la versión para interior de *Maquinación* estrenando al “ITC Teatro” de S. Lazzaro de Savena, Boloña, Italia.

Conclusiones

En el presente artículo se pretendió reconstruir el clima teatral de una época, para repone la mezcla entre datos históricos recogidos de informaciones oficiales, libros de autores, críticas militantes, testigos que apadrinaron, grupos, movimientos y corrientes artístico-teatrales, la trayectoria inicial de la carrera profesional de un autor.

Se pudo constatar concomitancias entre obras de diferentes artistas que trabajaron en la misma época. Así mismo se identificaron opuestas direcciones de trabajo que se produjeron en periodos análogos a la que el autor todavía en formación se acogió por temporadas, coincidentes con la formación de su primera compañía. Se pudo así destacar el sentido y la naturaleza de un período histórico de producción artística del teatro italiano individuando diferencias entre autores corrientes e individuos, conocer conciencias emocionales, coherencias e incoherencias en la poética, postura crítica de cara al periodo y al autor analizado. En el propósito de no traicionar la naturaleza de esta investigación se señala que en el estudio de las tres puestas en escena del autor:

...en medio de las exigencias de la producción, los procesos de pensamiento suelen diferir mucho de los de la meditación académica, a pesar que el historiador del teatro haga su mejor intento para asumir el marco mental del artista. Así [que en] en una mezcla de los dos modos de pensamiento: armados con los datos, [cruzamos] en forma aproximativa el camino seguido por el grupo original de artistas [para] crear un

modelo dinámico, vital, espacial y temporal (es decir, de cuatro dimensiones) [.]
(Sarlós, en Postlewait, 2010, p. 245)

Finalmente abogo a que desde la inevitable pérdida del acontecimiento en vivo se han podido reaparecer indicios y elementos suficientes para reconstruir algunos rasgos sensibles y dar pie a estímulos imaginativos que devuelvan con fuerza algunas sensaciones sobre las obras efímeras de este teatro de los 80's como evidencia que trascienda el mero alcance de esta investigación.

Del teatro de Zappelli de los años 80's quedan fotos, películas cortas, discos, bocetos y diseños, documentos y artículos, críticas de periódicos, entrevistas, que convierten en fragmentos aquellos eventos a lo que solo algunos testigos asistieron en su conjunto. Fraccionadas y en transformación hacia el olvido, todavía sobrevive la utopía que la memoria perdure al deterioro del recuerdo.

Fuentes consultadas

AA.VV. *Le macchine celibi*. Milán: Mazzotta.

AA.VV. Giuliano Scabia, Antonio Attisani, Michele Sambin, Gabrio Zappelli: "Debate sobre Escrituras Dramatúrgicas por "AGES" de Bruno Maderna y "Children's Corner" de Claude Debussy".

Bene, C. y Deleuze, G. (2003). *Superposiciones*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.

Carrouges, M. (1950). *Les machines célibataires*. Paris: Chene.

Cohen, R. (2004). *Performance como lenguaje*. Sao Paulo: Perspectiva.

Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Arte Gaglianone.

Goldberg, R. (1979). *Performance*. Thames and Hudson.

Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino.

Lucia, Carmela (2018). *Leo de Berardinis, eversore del linguaggio teatrale novecentesco*. Treccani.

https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_159.html

Marchis, V. (1994). *Storia delle macchine, tre millenni di cultura tecnologica*. Bari: Laterza.

Myszka, D. (2012). *Máquinas y mecanismos*. México: PEARSON EDUCACIÓN. Cuarta edición.

Pavis, Patrice. (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Piados.

Perrelli, F. (2017). *Historia de la escenografía. De la antigüedad al siglo XXI*. Roma: Carocci editore.

Periódico: La Nación. Florencia, Italia. Viernes 13 de febrero 1987.

Periódico: La Repubblica. Milán, Italia, abril 1988.

Periódico: Il Resto del Carlino, Boloña. Domingo 13 de marzo 1988.

Periódico: La Repubblica, Roma. Viernes 9 de diciembre 1988.

Poggioli, R. (1964). *Teoría de la arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.

Remo Rostagno (1987), De Gabrio. (Manuscrito).

Schechner, R. (1984). *La teoria della performance*. Roma: Bulzoni.

Shigley, J. E.; Uicker, J.J (2001). *Teoría de máquinas y mecanismos*. México: MacGraw-Hill. Primera edición 1988.

Tessari, Roberto. (2005). *Teatro e avanguardie storiche*. Roma: Laterza.

Taylor D. y Fuentes M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Valentino, Mimma. (2015). *El Nuevo Teatro en Italia 1976-1985*. Editorial Titivillus

Zappelli, G. Doublejeu: programa de mano, 1982.

_____ (2008). *La trampa perfecta*. San José: Editorial UCR.

_____ (1993). *La trappolla eccellente*. Copyright.

_____ (2009). *La huella creativa*. Editorial Costa Rica, C.R.

_____ (2011). *Cine qua non*. EUNA: Heredia, C.R.

_____ (2003). *La imagen escénica*. Editorial Costa Rica, C.R.

Lista de imágenes

[Figura No. 1. Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Roberto Bacci en Pontedera, Italia.](#)

[Figura No. 2. Luca Ronconi: máquinas del espectáculo “El orlando Furioso” de Ariosto-Sanguineti. Festival de dos mundos, Spoleto, Italia, 1969.](#)

[Figura No. 3. Carmelo Bene: La máquina actoral del espectáculo Hommelette for amlet, 1975.](#)

[Figura No. 4. Leo de beRardinis y Perla Peragallo: espectáculo O’Zappatore, Teatro de la Ignorancia, 1972.](#)

[Figura No. 5 Carlo Quartucci: espectáculo camion, 1975.](#)

[Figura No. 6. Integrantes de la compañía: Opere delle Marionette: “La Ninna”. Firenze, 1974. Rosanna Ferrari, Massimo Randone, Rosella Giannoni, Piero Cannata, Rosella Parucci, Luciani Righi, Guido Bresaola, Gabrio Zappelli.](#)

[Figura No. 7 a y b. Fotograma del “Film d’artista”: Omaggio a VERDIAMARI, CON Gabrio Zappelli y Piero Cannata, 1976.](#)

[Figura No. 8. Fotograma del “Film de Artista”: Giallo. con Gabrio Zappelli y Augusto forti, 1982.](#)

[Figura No. 9. Arte postal: Autoenvío de Zappelli de una serie postal de 8 piezas con sello de correo, 1980.](#)

[Figura No. 10. instalación: “Ciompi”, casa del pueblo “Buonarrotti”, Firenze, Italia, 1982.](#)

Figura No. 11. Performance

Figura No. 12. Grupo musical Neem Teatrzz

Figura No. 13. Pasacalle

Figura No. 14. Performance: Lucca

Figura No. 15. Ditta Parrucci & Zappelli

Figura No. 16. Performance: Conferencia sobre el espejo

Figura No. 17. Partitura: Eco y Narciso

Figura No. 18. Partitura: Orpheus Mecanique

Figura No. 19. Partitura: Children’s Corner

Figura No. 20. Partitura: Ages

Figura No. 21. Partitura: Time Out

Figura No. 22. Disco de vinil: Buricchiare

Figura No. 23. Doublejeu

Figura No. 24. Doublejeu

Figura No. 25. Doublejeu

Figura No. 26. La trampa perfecta

Figura No. 27. La trampa perfecta

Figura No. 28. Maquinación
 Figura No. 29. Maquinación
 Figura No. 30. Maquinación

CUADRO NO. 1. TABLA SINÓPICA, 1982-1988.

