

**“Desde que he conocido el arte...”:
experiencia carcelaria, teatro y cine de lo real
en *Cesare deve morire* de los hermanos Taviani**

Paolino Nappi
Pablonappi@hotmail.com

Resumen: La película *Cesare deve morire*, de los hermanos Taviani, vencedora del Oso de Oro en el Festival de Berlín de 2012, es una obra interesante tanto para un estudioso de cine como de teatro. El filme introduce al espectador en el mundo del teatro realizado en la cárcel, una práctica que en Italia cuenta ya con una historia de más de treinta años y un gran número de experiencias. Esta obra, clasificable dentro del riquísimo panorama contemporáneo italiano del llamado *cine de lo real*, se sitúa en el margen, entre el documental y la ficción, entre la representación realista de la cárcel y su transfiguración, en correspondencia con el estatus, también “al límite”, del teatro realizado en las cárceles y, por extensión, de la condición del actor-recluso.

Palabras clave: teatro; cárcel; cine italiano; Taviani; Shakespeare.

Abstract: The Italian film *Cesare deve morire*, directed by Paolo and Vittorio Taviani, the winners of the Golden Bear at the 2012 Berlinale Competition, will be of interest to scholars of both Film and Theatre Studies. It explores prison theatre which has a thirty year tradition in Italy. *Cesare deve morire* is representative of the Italian *cinéma du réel*: it straddles the genres of documentary and feature film, and combines realistic representation with the poetic transfiguration of prison life. This in-betweenness reflects the intricacies of working with offenders and points to the complex status of the ‘incarcerated actor’.

Keywords: theatre; prison; Italian film; Taviani; Shakespeare.

» Nappi, Paolino. 2014. “‘Desde que he conocido el arte...’: experiencia carcelaria, teatro y cine de lo real en *Cesare deve morire* de los hermanos Taviani”. *Qua-derns de Filologia: Estudis Literaris* XIX: 31-54.

Cesare deve morire (*César debe morir*), largometraje del año 2012 con el cual Paolo y Vittorio Taviani ganaron el Oso de Oro en el 62º Festival de Cine de Berlín, más allá de las cualidades estéticas, ha tenido el mérito de llamar la atención del público cinéfilo sobre una realidad alejada del interés mediático: el teatro carcelario¹.

Producido por *Kaos Cinematografica*, en colaboración con *Rai Cinema* y el Centro de Estudios “Enrico Maria Salerno”, *Cesare deve morire* aparentemente se presenta como un documental, o mejor, una *docufiction*, sobre la puesta en escena de *Julio César*, de William Shakespeare, realizada por un grupo de reclusos de la sección de alta seguridad de la prisión romana de Rebibbia, bajo la dirección de Fabio Cavalli². En realidad, el filme evita caer tanto en el documental tradicional como en la obra de ficción basada en buenas intenciones cívicas (presentada como “interpretada por convictos reales”)³ y rechaza doblegarse al camino fácil del “teatro filmado”. Desde el principio, *Cesare deve morire* se sitúa en un territorio fronterizo, como más adelante veremos, permaneciendo fiel al significado auténtico del teatro no institucional.

¹ También gracias al premio berlinés, la película ha sido distribuida en diversos países, entre los cuales están España, Suecia, Dinamarca, Alemania, Japón, etc.

² La aventura cinematográfica en el set duró poco más de un mes: las tomas, iniciadas en mayo de 2011, se desarrollaron en 35 días. Existe un hermoso testimonio fotográfico en Montiroli (2012). *Cesare deve morire* se suma a la ya larga lista de películas inspiradas en la tragedia shakespeariana. La adaptación más célebre es, sin duda, la de Joseph L. Mankiewicz (1953), con su estelar reparto (Marlon Brando, John Gielgud, James Mason). En Italia, ya en la época de oro del cine mudo, se había rodado *Cajus Julius Caesar*, de Enrico Guazzoni (1914), con Amleto Novelli en el papel de César y Antonio Nazzari en el de Bruto. Cabe mencionar, además, una versión televisiva de 1965 dirigida por Sandro Bolchi, con Luigi Vannucchi, Raoul Grassilli y Glauco Mauri.

³ En cambio, es lo que ocurre, en mi opinión, en el filme *Scugnizzi*, dirigido por Nanni Loy en 1989, que es parangonable al trabajo de los Taviani también por la presencia del tema del crimen organizado. Definible como un musical de compromiso social, la película se desarrolla en torno al montaje de un espectáculo gestionado por un atípico empresario teatral, protagonizado por Leo Gullotta, y que tiene como intérpretes a un grupo de reclusos de la cárcel de menores de Nápoles. Con las escenas de los ensayos y de la representación final se alternan numerosos *flashback* que cuentan las historias individuales de los jóvenes: hay quien ha robado por hambre, quien ha cedido al crimen organizado, quien ha cometido una traición a la camorra que pagará con su propia vida, etc. La modalidad de la narración está marcadamente desequilibrada hacia la ficción, con frecuentes momentos patético-sentimentales que dan rienda suelta a simplificaciones y *clichés*.

La película de los Taviani no se limita a grabar el resultado final, el espectáculo puesto en escena por los presos, ni a documentar *tel quel* el trabajo del director y de los actores durante los ensayos; consigue, en cambio, problematizar la relación entre realidad y puesta en escena, o, mejor aún, entre la materia previa al rodaje (los actores-reclusos, los lugares de la cárcel, el texto de Shakespeare, etc.) y su organización, exaltando la naturaleza reproductora del medio cinematográfico⁴. Los angostos espacios de la institución penal se convierten en un escenario hiperrealista, los actores-reclusos se exponen directamente a la cámara con confesiones íntimas que parecen apelar directamente a la sensibilidad del espectador: se construye así un espacio alternativo que no es ni documental ni ficción.

Cesare deve morire, primera incursión en la técnica digital de los dos cineastas octogenarios, se puede incluir en el ya riquísimo (aunque todavía en gran parte semi-invisible) panorama de lo que se puede definir, mediante una fórmula ambigua y a la vez útilmente “abierta”, como *cine de lo real*, sin duda el sector más interesante –y cuantitativamente más vasto– de la producción italiana contemporánea⁵. En este sentido, se trata de un filme que parte de la importancia de los espacios, de la participación de los “actores”, también del ansia de representar una realidad alejada de los ojos de los espectadores, para después contaminarse con estímulos poéticos e incluso con licencias sentimentales, convirtiéndose al final en un *cine de la impureza*.

De la misma manera que el teatro desarrollado fuera de los lugares *ad hoc* en los que se consuma el rito mundano de la representación, debe partir necesariamente de cero para establecer las reglas de la “escena”, el experimento cinematográfico de los Taviani, producto de una mirada empática, busca establecer un nuevo pacto con el espectador en lo que concierne a las convenciones de la narración cinematográfica y su relación con la realidad que la “precede”.

⁴ Se trata de una idea de modernidad cinematográfica que otros intérpretes del filme asocian a la obra general de los hermanos Taviani: véase Laurenti & Lupi (2012), donde se cita, muy oportunamente, a De Vincenti (1995).

⁵ Para una primera aproximación al nuevo cine documental en Italia, hay que tener en cuenta al menos las aportaciones recogidas en Spagnoletti (2012). Del mismo modo, también son notables las de Bertozzi (2003).

1. Hacer teatro en la cárcel o jugárselo todo

Con una historia a sus espaldas de al menos tres décadas en Italia, el teatro realizado en instituciones penales abarca un amplio espectro de posibilidades, niveles y grados de profesionalidad: desde iniciativas de corta trayectoria que constituyen en la actualidad la parte mayoritaria en este ámbito⁶, hasta proyectos de larga duración y mayor ambición. El caso más conocido, en el panorama italiano, es el de la *Compagnia della Fortezza* de Armando Punzo, fundada en 1988 y todavía en constante actividad dentro de la cárcel de Volterra (Toscana). La *Compagnia* realiza regularmente espectáculos llevados en *tournee* a los principales teatros nacionales, a menudo premiados dentro y fuera de Italia, además de contar con el sueño de un teatro estable⁷.

Muchas experiencias y muchos proyectos se han ido sucediendo al cabo del tiempo, desde las arriesgadas primeras tentativas (las de Alfonso Santagata y Claudio Moranti, en la cárcel de Lodi, con el espectáculo *Andata e ritorno*, 1987), hasta la consagración del teatro carcelario, fundamentalmente gracias a la obra del pionero Punzo, como un sector válido por sí mismo, dotado de un reconocimiento propio dentro de las varias y ricas iniciativas del así llamado “teatro social”, practicado fuera de los circuitos convencionales (o de aquellos que nacen dentro de las *instituciones totales*: véase la obra fundacional de Giuliano Scabia). Algunas experiencias cuentan con diversos años de actividad, ya sea dentro de prisiones para hombres y/o mujeres, como dentro de instituciones para menores.

Entre estas, merece ser recordado el *Centro Europeo Teatro e Carcere* fundado por Donatella Massimilla, una de cuyas últimas realiza-

⁶ Según un análisis realizado en el ámbito italiano, se deduce que todavía es mayoritaria la tasa de iniciativas sueltas con escasa ambición y solo una minoría de casos se sostiene gracias a proyectos específicos, competentes y de larga duración. Los datos sobre la difusión son ambiguos: la gran cantidad de experiencias ocasionales no lleva necesariamente a resultados tangibles, y a menudo una actitud efímera pone en entredicho estas iniciativas (Teatro e carcere, 2013).

⁷ En cuanto a la *Compagnia della Fortezza*, existe ya una discreta bibliografía: véanse Giannoni (1992); Bernazza, & Valentini (1998) y el más reciente Ciari (2011). Véase también la contribución de Puppa en este volumen. Desde Volterra llega Aniello Arena, protagonista de la película *Reality*, dirigida por Matteo Garrone en 2012, que venció el *Grand Prix Special* del Jurado en el Festival de Cannes: otro ejemplo feliz del encuentro entre el teatro en las cárceles y el cine.

ciones es *La casa di Bernarda Alba - Fuori San Vittore*, un espectáculo de base lorquiana interpretado por actrices que cumplen condena en la cárcel milanesa de San Vittore. También destaca la compañía *Il Gabibiano*, que actúa dentro de la cárcel de Arezzo en colaboración con el *Teatro Popolare d'Arte* de Gianfranco Pedullà, director e historiador del teatro. Asimismo interesa el proyecto *Teatrocarcere* de la compañía *Tam Teatromusica*, que se desarrolla tras los muros del establecimiento penitenciario *Due Palazzi* sito en Padova. Digno de mención es también el cineasta Riccardo Vannuccini, quien cuenta con una trayectoria profesional de dos décadas: se ha sumergido en un proyecto gestado a partir de la experiencia madurada en el sector femenino de la prisión de Rebibbia, donde desde el año 2000 trabaja también Fabio Cavalli, inspirador, coguionista y “actor” de la película de los Taviani⁸.

Ciertamente no es este el lugar para extenderme en la “teoría y praxis” del teatro carcelario en Italia. Me limitaré a recordar algunos puntos fundamentales, útiles también para encuadrar una película como *Cesare deve morire* que, a mi parecer, en cuanto “resultado” del proceso de *descubrimiento/encuentro* que experimentan sus autores, posee a su vez un valor didáctico, en el sentido menos restrictivo del término⁹.

Un estímulo importante llegó gracias a la reforma de la legislación carcelaria culminada con la ley Gozzini de 1986, así llamada por el nombre de su promotor, Mario Gozzini, parlamentario, periodista y escritor, que aproximó la ordenación penitenciaria al artículo 27 de la Constitución (cuyo tercer párrafo afirma: “Las penas no pueden consistir en tratamientos contrarios al sentido de humanidad y deben tender a la reeducación del condenado”)¹⁰. En este sentido, la ley, además de potenciar las medidas alternativas a la reclusión como la semilibertad, el trabajo externo y los servicios sociales, prevee actividades que favo-

⁸ Remito a las contribuciones de Aguzzi & Minoia (2004) como primer marco general sobre teatro y cárcel en Italia. Para una mirada más actualizada, véase Pozzi & Minoia (2009).

⁹ Legrand (1990: 154) subraya que, en la obra de los Taviani, “leur volonté pédagogique s’est gardée d’être didactique, comme leur sens historique de la schématisation”. Yo creo que en su cine existe la propensión a una mirada que, a veces, es didáctica porque enseña cosas, es decir, las muestra y las señala, sin caer en el didactismo. Una cierta esquematización, presente si se quiere en el filme del que hablamos, se convierte en una búsqueda de abstracción que tiende a aislar los elementos en juego como en un “experimento” preparado, justamente, también para fines “pedagógicos”.

¹⁰ La traducción es mía, así como las de todas las demás citas de este artículo.

rezcan la reinserción de los presos, incluidos los que están condenados a las penas más largas. Potenciando los “tratamientos alternativos”, la ley hace suyo el principio de rehabilitación del convicto, cuestión reconocida a nivel internacional, a partir de la superación de la dicotomía/oscilación entre la escuela clásica y la positivista, llevada a cabo sobre todo por la criminología de los años sesenta y setenta (Balfour, 2004: 1-18). Esta es la época en la cual, en Italia, se asiste a un fuerte movimiento de opinión pública que interviene, entre otros temas, en la gestión de los lugares de reclusión, como los manicomios y las cárceles: las primeras experiencias del teatro en las instituciones penitenciarias se enmarcan en esta nueva realidad cultural.

Meldolesi (1994), en un importante ensayo sobre el teatro carcelario, entendido como un activador de la imaginación del recluso en respuesta a la marginación a que se ve abocado por la institución penal, se concentra, particularmente, en las “dinámicas psíquicas” que se entrecruzan con las artísticas en la manifestación de los procesos representativos, más allá de la antinomia entre quien (Ferdinando Taviani) quisiera respetar la “diversidad” de los teatros socialmente arraigados y quien, por el contrario, como Leo De Berardinis, recuerda que “el teatro es teatro”, por encima de cualquier populismo. Evocando la autoría de Artaud, cuya indispensable aportación nos lleva a considerar unitariamente los varios ámbitos del teatro en centros de reclusión (desde el hospital psiquiátrico a la penitenciaría), el estudioso compara a los reclusos con los monjes que, hace mil años, vivían en el aislamiento de los monasterios, recuperando así y volviendo a escuchar “la voz trágica y el placer teatral de la época clásica” (Meldolesi, 1994: 44). En tanto que antiquísima estructura de la civilización, el teatro consigue iluminar los lugares oscuros. Como en sus orígenes, la interacción escénica contribuye a crear un sentido del yo y del tú, de la reciprocidad, por lo que es fundamental el trabajo en grupo, entre los miembros de la misma comunidad, incluso si se esta se constituye mediante la convivencia forzada que impone la prisión. La necesidad de expresión se opone a la anulación, al conformismo y a la introversión, que llevan inevitablemente a la reclusión más total y absoluta; en este sentido, el diálogo y la memoria, dos de los pilares de la práctica teatral, asumen una importancia crucial, porque se vuelven instrumentos para reaccionar, para vivir la condición carcelaria sin traumáticas rupturas con el pasado.

En referencia al trabajo del actor-recluso sobre sí mismo, desempeña un papel decisivo el desdoblamiento entre el hombre y el personaje mediante una “excavación” interior hacia la búsqueda de la clave interpretativa, es decir, la toma de conciencia de que existe la posibilidad de “habitar” el papel y de experimentar “nuevas vidas”. Aspecto importantísimo cuando conlleva la ruptura de la rutina carcelaria que tiende a una unidimensionalidad mortificadora:

Theatre creates a dual consciousness: one is both oneself, and not oneself; a character, and not that character (true even when one is playing oneself). This opens up a space for reflection and evaluation: How am I like/not like this character? How do my own interpretations, motivations, and choices compare to those of this character? What is the best choice in this situation? These questions become more than academic as performers draw upon their own experiences to inhabit their role, as they stretch to perform in new ways, and as they encounter their spontaneous feelings and responses to the actions of other characters. Theatre provides opportunities then for performers to become more self-aware, to expand their sense of what it means to be human, to develop empathy, and to exercise their moral imaginations... (Shailor, 2011: 22).

Durante el decenio de experiencia con el que cuenta Fabio Cavalli en Rebibbia, encontramos muchos de los principios que hemos ido enumerando rápidamente. Él mismo nos relata los puntos fuertes de su actividad con los presidiarios de la sección de alta seguridad, donde se encuentran los condenados por delitos graves, algunos de los cuales tienen que cumplir cadena perpetua¹¹. El trabajo de Cavalli, director artístico del Centro de Estudios “Enrico Maria Salerno”, comenzó por casualidad en 2003, cuando entró en Rebibbia para ayudar a algunos reclusos a poner en escena *Napoli milionaria!*, de Eduardo De Filippo, obra en la cual el prometedor actor Salvatore “Sasà” Striano, Bruto en *Cesare deve morire*, interpretaba el papel de Amalia. En las principales etapas siguientes, vuelve a destacar De Filippo y su traducción al napolitano de *La Tempestad* de Shakespeare (nunca representada antes); posteriormente, se lleva a cabo un estudio sobre *Hamlet* al que le sigue

¹¹ Haré referencia a algunas entrevistas concedidas por Cavalli después del éxito del filme, además de a una interesante clase magistral pronunciada por el director en un centro cultural romano, en octubre de 2012, ahora disponible en línea en formato vídeo: Cavalli (2012).

un espectáculo basado en el *Inferno* de Dante, hasta llegar a la colaboración con los Taviani. Hoy en día, Rebibbia suma cerca de cien internos agrupados en tres prolíficas compañías y tal ha sido su éxito entre el público que veintidós mil espectadores han asistido a los trece espectáculos puestos en escena en el teatro de esta cárcel (De Leo, 2012).

Para Cavalli la prisión representa un microcosmos de la sociedad que está *fuera*: el teatro permite “distinguir las dinámicas de poder de las dinámicas de rol” y enseña que “el poder se ejercita hasta que se revoca” por “capacidad reconocida” y, en la misma medida, por moralidad. Imponer este principio a quien está habituado a ejercer su propia autoridad “con la pistola en la mano” (recuérdese que se trata, en algunos casos, de exmiembros de organizaciones pertenecientes al crimen organizado) es la primera función que asume la creación de una compañía de teatro carcelario; una función civil, evidentemente, en la cual también se juega “la partida de la sociedad que está por venir” (Cavalli, 2012).

¿Cuál es el camino seguido por Cavalli? En su opinión, el teatro, al amparo de la ley Gozzini, permite crear programas de “la segunda oportunidad”, o sea, “ofrecer a personas que ignoran la belleza la oportunidad de encontrarla en la edad adulta, después de haber preferido la elección del delito en vez del pupitre escolar”. En otras palabras, se trata de poner en contacto a los actores-reclusos con las expresiones más altas de la literatura universal, con lo mejor de cuanto ha sido producido por la humanidad. Partiendo del presupuesto de que el teatro permite a los reclusos expresarse como narradores de sí mismos, esto es, formar una comunidad de individuos que creen en la historia que inventan, no se recurre al teatro como experimentación con el cuerpo, ni mucho menos a “la afasia y el grito” (que tanto abundan en la cárcel), sino al poder de la palabra, al *logos*. Por otra parte, la poesía abre nuevos horizontes, nuevos mundos a quien, antes de emprender la aventura del teatro, ignoraba incluso la existencia de Shakespeare: logrando apropiarse de la palabra, haciéndola circular, modificando su interpretación, el actor modifica su propia personalidad. En este sentido, el uso de los dialectos, elemento constante en los trabajos dirigidos por Cavalli, supone la reconquista de la lengua nativa por parte de los actores-reclusos, un lenguaje “del cual ellos tienen memoria pero lo usan solo como yo usaría un destornillador sin conocer un tornillo” (Cavalli, 2012). El dialecto utilizado como “lengua culta” es, sin em-

bargo, un recurso común en otras experiencias del teatro penitenciario en Italia, como la de la *Compagnia della Fortezza* (con el predominio de una lengua tradicionalmente “teatral”, como es el napolitano), y representa un canal privilegiado para la ampliación de las posibilidades expresivas, en territorios no muy lejanos de aquellos indicados por el magisterio de exponentes del teatro experimental como Carlo Cecchi y Leo De Berardinis (Meldolesi, 1994: 61-62). El plurilingüismo de la compañía de Cavalli va en la dirección de un teatro coral, que busca la asonancia en la aparentemente “Babel dialectal” de las cárceles.

El trabajo de Cavalli persigue en el teatro una palabra salvadora y la posibilidad de que la belleza se convierta en una forma de justicia. Es un proceso largo y el director sabe que los frutos serán recogidos solo después de algunos años. Sin embargo, su eficacia es de alguna manera mensurable: “Entre las 200 personas que han asistido a los cursos teatrales solamente dos han vuelto a entrar en prisión por cometer nuevos delitos” (De Leo, 2012).

Dicho esto, el teatro no deja de ser la búsqueda de uno mismo a través del otro y, también en este caso, el resultado puede ser la apertura al mundo, otro proceso “exportable” del microcosmos (cárcel) al macrocosmos (sociedad):

Resulta muy oportuna una metáfora paradójica de Pirandello, que define a los personajes de su teatro como “máscaras desnudas”. Concepto cercano a la idea que me he hecho sobre lo que representa un hombre recluso. En Rebibbia creo haber conocido a máscaras desnudas y para poder encontrarlas he tenido que adaptarme, desnudando la mía. Es algo que en nuestra cotidianeidad, con nuestro prójimo, normalmente no se hace. Ni tan siquiera se sabe hacer. Sin embargo, puede cambiar la percepción de uno mismo y de su propia relación con el mundo (Testimonio de F. Cavalli en Satta, 2012).

Dando la vuelta al sentido de una expresión tomada en préstamo de la jerga del póquer y utilizada con exhibicionismo autodestructivo por los malvivientes italianos de los años setenta, “andare ai resti”, es decir “jugárselo todo, tomar un camino sin retorno” (Quadrelli, 2004), podríamos decir que para el recluso que se dedica seriamente y de manera continuada en el tiempo a la actividad teatral, esta puede significar algo como poner en crisis la identidad –impuesta y autoimpuesta– del presidiario, del hombre o mujer en cuarentena de la vida civil, del “ob-

servador de techos” como se dice en *Cesare deve morire*, para “jugarse” otras posibles identidades, otros posibles mundos para habitar. Sin olvidar nunca, por supuesto, la vuelta a la “normalidad” del internamiento, porque el actor-recluso no se puede permitir hacerse ilusiones sobre el estado de las cosas, ni “puede olvidar su condición de internamiento forzado, cuando prueba a evadirse mediante la vía artística, incluso estando mentalmente en otro lugar” (Meldolesi, 1994: 48). Creo que la película de los Taviani se mueve también en esta frontera: los actores-reclusos se ven obligados, ya no a un sufrimiento del cuerpo como elemento constitutivo de la pena-tortura, pero sí al confinamiento de este mismo cuerpo en un sistema de limitaciones, privaciones, vínculos y prohibiciones (Foucault, 1975), o, como en el caso de los enfermos mentales institucionalizados, a la pérdida de subjetividad y a una regresión a la infancia, con la entrega de sí mismo en las manos de la autoridad y del comportamiento normalizado (Goffman, 1968). El juego interactivo del teatro, tal cual se describe también en la película, se lleva a cabo en los lugares de la rutina carcelaria activando una transformación semántica que, sin negar la omnipresente reclusión, libera al individuo a la hora de relacionarse con el otro, con el actor-compañero de celda o con la palabra “alta” de la poesía shakespeariana; al mismo tiempo, revela al preso su propia condición, al fin visible, mediante una suerte de movimiento circular con el que se consigue salir del “no ser” para lograr verse “desde fuera”, y volver a sí mismo con una nueva, dolorosa conciencia de sí.

2. Shakespeare en Rebibbia

Cesare deve morire nace del fructífero encuentro, entre los directores Taviani y los actores-reclusos de Rebibbia, propiciado por Daniela Bendoni, responsable del gabinete de prensa del Centro de Estudios “Enrico Maria Salerno” (Fantuzzi, 2012: 32). Con el propósito de conocer algunas de las primeras impresiones al respecto, merece la pena retomar el relato de Vittorio Taviani (Ferrante, 2012):

Esta película nació por casualidad, con la llamada de una apreciada amiga [...]. La propuesta que nos hizo fue ponernos en contacto con un universo que desconocíamos casi por completo, la prisión de Rebibbia. Al principio desconfiábamos, pero nos dejamos convencer y decidimos ir. Conocimos un ambiente verdaderamente particular. Rebibbia es una

cárcel de máxima seguridad en la que los reclusos pagan graves condenas, están siempre bajo estricto control y son obligados a respetar reglas muy estrictas. Aquel día la compañía teatral de la prisión, dirigida por Fabio Cavalli, interpretaba el canto de Paolo y Francesca del *Infierno* de Dante. Un preso leía los tercetos en un modo nuevo, no con la entonación dantesca a la que estábamos acostumbrados, sino en dialecto napolitano. De vez en cuando se detenía y girándose al público, decía: “Vosotros que estáis aquí, amáis y sufrís con Paolo y Francesca, pero el dolor que sentís no será nunca como el nuestro. El amor de Paolo y Francesca está condenado al infierno, nuestros amores están también condenados al infierno de la cárcel. Ya sea que nuestra mujer nos haya dejado o que continúe amándonos y nos espere fuera, nosotros, como Paolo y Francesca, estamos igualmente desesperados”. Todo esto lo decía llorando. Paolo y yo nos emocionamos porque la poesía de Dante entraba en contacto con la oscuridad de la condición humana y nacía en aquel contexto atravesado por un dolor inmenso. Fue entonces cuando pensamos que teníamos que hacer algo al respecto y elegimos la obra de Shakespeare, *Julio César*, que ellos han interpretado en sus correspondientes dialectos.

La elección del gran autor inglés es muy significativa y, por así decirlo, viene de lejos. Como se ha señalado, Shakespeare figuraba ya entre los dramaturgos elegidos por la compañía de Fabio Cavalli, para quien el gran arte del autor de *Hamlet* respondía plenamente a la necesidad de confrontarse con la palabra “alta” que está en la base de su idea de teatro. Además de esto, los Taviani, directores siempre propensos a la adaptación de los grandes clásicos literarios, desde Goethe hasta Tolstói, consideran a Shakespeare un autor *de chevet*, a quien miraban antes como a un padre y ahora, debido a la edad de los directores, como a un hijo (Lupi & Laurenti, 2012: 88, 96). Además de esto, en el contexto específico del teatro carcelario, no hay que olvidar que Shakespeare es un punto de referimiento obligado, especialmente en el ámbito angloamericano (Scott-Douglas, 2007)¹².

La elección de representar *Julio César* es igualmente importante. Mucho más allá de la tradición de la *revenge tragedy*, el texto de Shakes-

¹² En el libro se recuerda, entre otras, la experiencia de la compañía dirigida por Curt Lofteland y su escenificación de *Julius Caesar* en el *Luther Luckett Correctional Complex*. A dicha compañía está dedicado también un documental dirigido por el director Hank Rogerson, *Shakespeare Behind Bars* (2005).

peare indaga sobre el poder como mecanismo perverso, la ambigüedad de las pasiones humanas, el predominio general de estas últimas sobre la razón, la fatal presencia del error (lo *hatefulerror*, *melancholy'schild* del cual habla Messala en el último acto). El espectador ve representados, sobre todo, los procesos mentales y los conflictos de los personajes consigo mismo. Situando la muerte de César hacia la mitad de la obra, queda claro que el interés del autor no se limita al asesinato como castigo por la ambición del personaje que da el título a la tragedia, sino que se extiende a las premisas desencadenantes, a las consecuencias individuales y colectivas del tiranicidio, prestando igual atención al *antes y al después* del evento decisivo. *Julio César* remite a las *Vidas paralelas* de Plutarco, obra de la cual el autor inglés parece amplificar el relativismo y la ambivalencia, esto es, la ausencia de juicio moral hacia las acciones de los héroes descritos. Un elemento que se hace interesante a la hora de entregar la tragedia en las manos de actores “condenados”.

No es difícil establecer importantes puntos de contacto entre la historia de Shakespeare y los acontecimientos biográficos de muchos de los actores que la ponen en escena. El hecho de que algunos de ellos estén condenados por mafia y por delitos de sangre, desencadena una especie de *cortocircuito* gracias al cual la historia de la conjura contra el tirano se convierte en un verdadero “ajuste de cuentas típico de cualquier clan camorristico”: el *capo* de turno, por exceso de ambición, pierde el control de sus subordinados (Fantuzzi, 2012: 36). Paolo Tavianini explica bien las razones de la elección y sus consecuencias (Ferrante, 2012: 41-42):

Hemos elegido esta tragedia de Shakespeare porque habla de tiranos, de traición, de odio, de homicidio, de venganza [...] Nuestra propuesta hacia hincapié sobre el pasado [de los actores-reclusos], lejano o reciente, forjado a partir de valores traicionados, de uniones rotas... En contraposición a la tremenda realidad surgió esta obra que habla de las mismas cosas pero bajo una perspectiva distinta. He aquí *Julio César*, una tragedia donde Shakespeare pone en juego las grandes relaciones que unen a los hombres o los enfrentan el uno al otro: el poder y la libertad, la amistad y la traición, el delito y la venganza... Cuando llegó el día en el que grabamos la escena del asesinato de César, en la que nuestros actores aparecían con la daga en la mano, tuvimos que pedirles que buscaran la fuerza homicida en sí mismos. Por un instante pensamos retirar las palabras recién pronunciadas. Pero no: ellos eran muy conscientes de la necesidad de mirar de manera directa a la

realidad. Fue este el motivo que nos llevó a seguirlos en sus días y en sus noches.

En estas palabras leemos la función que ejerce la interpretación en sedimentar la conciencia, representando también un excavar doloroso y un afrontar las “verdades” personales. Asimismo, Fabio Cavalli subraya cómo gana en fuerza el texto de Shakespeare a través de la voz de los reclusos (Ganci, 2012):

Bruto es un hombre de honor, dice el personaje de Antonio, y, a su vez, estas palabras son pronunciadas por hombres de honor que han intentado ganarse la vida mediante la violencia y el poder, han conocido la traición y a alguien que los ha calumniado. Shakespeare, visto tras el prisma de sus biografías, adquiere significados que no le darían nunca los actores de una academia convencional.

Se trata de una historia de hombres de honor. En efecto, en la adaptación hecha por el equipo Cavalli-Taviani faltan los dos personajes femeninos de la tragedia shakespeariana: Calpurnia, esposa de César, y Portia, consorte de Bruto. Se puede decir, sin temor a dudas, que dichas ausencias no son debidas a razones prácticas (es sabido que en el teatro isabelino los hombres interpretaban a los personajes femeninos, tal y como sucedía en *Napoli milionaria!*, el primer espectáculo dirigido por Cavalli en Rebibbia), sino que sirven para aumentar el carácter claustrofóbico de una historia de tristes pasiones masculinas.

Como sucedía en otros espectáculos de la compañía de Cavalli, los actores¹³ interpretan a los personajes en su dialecto, en su propia “len-

¹³ Los intérpretes principales, que vemos en la escena de los ensayos y de la asignación de los papeles, son: Cosimo Rega (Casio); Salvatore Striano (Bruto); Giovanni Arcuri (César); Antonio Frasca (Marco Antonio); Juan Dario Bonetti (Decius); Vincenzo Gallo (Lucius); Rosario Majorana (Metellus); Francesco De Masi (Trebonius); Gennaro Solito (Cinna); Vittorio Parrella (Casca); Pasquale Crapetti (legionario); Francesco Carusone (adivino). A estos se añaden: Fabio Rizzuto (Stratoni, servo de Brutus), en las tomas en color del espectáculo que abre y cierra el filme, y Maurilio Giaffreda (Octavio César), al que vemos también en la parte final de los ensayos. Salvatore Striano ha emprendido la carrera de actor profesional, tanto en cine como en televisión (se ha visto, entre otras películas, en *Gomorra* de Garrone), había terminado de cumplir su condena hacía ya algunos años y volvió a la cárcel para participar en el filme: véase la entrevista en Manin (2012). También es interesante el testimonio de Rega, desde hace tiempo el actor principal de la compañía dirigida por Cavalli: véase Ferrari (2013).

gua nativa”, después de haber participado activamente en la traducción del guión, convirtiéndose así en coautores de la película. En lugar de dialecto propiamente dicho, deberíamos hablar de una mezcla entre el italiano y las diversas variantes regionales (campano, pullés, siciliano, lacial, etc.) con frecuentes casos de *code switching* y *code swifiting*: una lengua escénica intermedia, no lejana del modelo indicado por De Filippo. La capacidad de transmitir las emociones se amplía y, al mismo tiempo, no se cae nunca en el automatismo vernáculo que habría banalizado el texto. La distorsión dialectal no disminuye la intensidad de la tragedia, sino que le confiere una luz nueva, una verdad que nos remite necesariamente a las vivencias de los actores y, al mismo tiempo, las transfigura. “Es un dialecto, pero en boca de personajes nobles”, dice el director Fabio Cavalli durante los ensayos a Giovanni Arcuri, que interpreta a César. Este reajusta el tono y, tras un par de intentos, encuentra la modulación apropiada: es la entonación que eleva el lenguaje y lo adapta a la tragedia (Laurenti & Lupi, 2012: 94).

El largometraje, tras los títulos de crédito (rojos sobre fondo blanco, acompañados por la melodía del saxófono que se oirá más veces en el transcurso de la acción), se inicia con un intenso primer plano de Salvatore Striano/Bruto: se ve el escenario, los colores de la escenografía son saturados. Es el quinto acto de *Julio César*, Bruto pide a sus compañeros que le ayuden a morir, pero solo Stratonius cumple con el encargo. Antes de tirarse sobre la daga enpuñada por el otro, Bruto aparta la mirada y exclama, en napolitano: “*Cesare, mo’ può truvà pace, m’accido c’o doppio d’a rabbia e comme aggia acciso a tte!*” (*Caesar, now be still:// I kill’d not thee with half so good a will*). Cambio de escena: el cadáver de Bruto yace al lado de su arma, los vencedores Marco Antonio y Octavio pronuncian un elogio del enemigo derrotado: “*Questo è n’omo*”, dice en romano el futuro Augusto, *This is a man*. Aplausos del público: los actores, después de la reverencia, están exultantes y se abrazan. Los espectadores dejan el teatro, mientras los internos vuelven a sus celdas. Un subtítulo nos avisa de que estamos en la “Cárcel de Rebibbia, sección de alta seguridad”.

Del color se pasa al blanco y negro. La fotografía de Simone Zampagni plasma de manera muy expresiva los claroscuros. El blanco y negro representa la “realidad” del trabajo de preparación del espectáculo, y la transfiguración de la misma; el color, en cambio, en la apertura y la clausura del filme, está destinado a las tomas del espectáculo final.

Otro subtítulo: “Seis meses antes”. Es el momento en que el director de la cárcel presenta a los reclusos el proyecto teatral que consiste en la puesta en escena del *Julio César*. El director teatral, Fabio Cavalli (él mismo), resume del siguiente modo la trama de la tragedia: “Trata sobre el gran general romano Julio César que, después de haber hecho de Roma una ciudad grande y poderosa, cede a la tentación de convertirse en tirano, y por esta razón será eliminado por sus mismos socios políticos”. A continuación vemos la importante escena del *casting*. Según un método adoptado desde hace tiempo por los Taviani, los candidatos son invitados por Cavalli a presentarse de dos formas diferentes, primero con conmoción y después con rabia. Delante de los ojos del espectador, encuadrados frontalmente, “los candidatos muestran una inusitada potencia dramática. Aquí incluso los gestos forzados, los clichés, son atenuados por la urgencia de decir y de expresarse” (Pierini, 2012). Desde el principio encontramos las coordenadas que Meldolesi atribuye al actor recluso: “Artista *sui generis*, que puede llegar a lo más profundo del espectador, con locuciones simples y misteriosamente enérgicas. Angustia, comicidad vulgar o extrañamente irónica, actividad desbordante, coralidad llena de colores y reacia a liberar al público de la tensión” (Meldolesi, 1994: 41).

Se continúa con la asignación de los papeles. Con el sonido diegético de la armónica tocada por Vincenzo Gallo, se suceden los primeros planos de seis de los doce presidiarios que ya habíamos visto participar en el *casting*. A través de la mirada de la cámara, la cual interpela directamente al espectador, se descubren con unos títulos los delitos cometidos y las condenas asignadas: el último rostro que se manifiesta es justamente el de Gallo, la armónica del cual sigue sonando, pese a que haya dejado de tocarla. Es una circunstancia importante, porque muestra la “doble articulación de la enunciación del filme” (Laurenti & Lupi, 2012: 90), mezcla de documental y obra de ficción, *tranche de vie* carcelaria y su transformación en cuento cinematográfico, experiencia teatral y su reformulación filmica. El cine, a diferencia del teatro, debe disociar necesariamente la acción de la presencia, recombiniéndolas en una nueva forma: puede entonces montar en el mismo encuadre el sonido diegético de la armónica de Vincenzo y su rostro silente. La música, que recuerda el papel que él interpreta en la tragedia, suena como trasfondo, y se nos muestra, en un primer plano hierático y con un título que remite a una fórmula judicial, su otro destino, aquel del

hombre condenado a la cadena perpetua por delitos de crimen organizado. Vemos aquí en juego la inevitable superposición de los “roles” que caracteriza toda la obra: persona, personaje, detenido, actor.

Comienza el trabajo de los intérpretes, que desarrollan su preparación, colectivamente en diversos lugares de la penitenciaría e individualmente en la soledad de sus celdas. Vemos las dificultades de Salvatore en la interpretación del texto (“*Ca’ si sbaglio ’a battuta, è nu guaio! Chello che vo’ dicere Shakespeare, ’i l’aggia capito, ma come ce l’aggia fa capi agli spettatori!*”), “¡Si fallo en esta réplica, es un gran problema! ¡Yo he entendido lo que quiere decir Shakespeare, pero cómo puedo transmitirlo a los espectadores!”), o el diálogo a distancia entre Bruto/Salvatore y Cassio/Cosimo, con el movimiento de panorámica de una puerta a otra, aludiendo a la posibilidad de la palabra de circular libremente, venciendo las barreras que encierran a los reclusos. En otras ocasiones, como en el doble diálogo entre Cassio y Bruto, o en el de César y Antonio, la técnica cinematográfica sustituye a la teatral: la ductilidad del palco escénico isabelino se “reproduce” recurriendo a la superposición de los planos, con la alternancia entre el fondo y el primer plano del encuadre.

El uso y la consecuente “resemantización” de los lugares carcelarios¹⁴ es particularmente evidente en la escena del asesinato de César, que transcurre entre estrechos corredores de la penitenciaría, bajo la vigilancia de tres guardias que se transforman en espectadores atentos, o en la de los discursos de Bruto y Antonio, al lado del cadáver de César. Este es un auténtico momento de “teatro en el teatro”: en el patio, frente a un público de reclusos asomados a las rejas de sus celdas, Antonio pronuncia sus irónicas alusiones al “hombre de honor” y Bruto instiga a la plebe, una excitación que se asemeja al preludio de una revuelta carcelaria. La transformación de los lugares hasta la abstracción más completa consigue su culminación en las escenas ambientadas en Filipos, primero en la tienda de Bruto, durante la noche que precede a la batalla, y más tarde, al alba, cuando Bruto y Cassio se saludan para la posteridad delante de un cielo blanco como un fondo neutro: “Se poi

¹⁴ Gracias a la buena disposición del entonces director de la prisión, Carmelo Cantone, las tomas del filme se realizan en lugares normalmente no accesibles al público.

ci rivedremo, sorrideremo insieme di questo momento” (“Si alguna vez nos volvemos a ver, nos reiremos juntos de este momento”)¹⁵.

En otras ocasiones, la historia del *Julio César* asume nuevas formas, como cuando Salvatore describe las fases iniciales de la guerra contra los conjurados a un compañero de celda nigeriano: confundiendo la primera y la tercera persona, el actor cruza otra frontera, la que separa narración y representación.

El tránsito entre la persona y el personaje, del mismo modo que entre el recluso y el actor, se hace explícito a través de intervenciones de los personajes/reclusos durante los ensayos y en algunas secuencias breves que representan la vida cotidiana de la cárcel. En estas ocasiones ellos “entran en escena” de manera más directa, siempre a través del filtro de la “representación” (en este sentido, la elegancia de la fotografía y de la representación asegura la distancia). Son estos los momentos en los que se quiere destacar, incluso didácticamente, la capacidad del teatro de crear conciencia, de estimular el pensamiento, el recuerdo, en definitiva, de despertar la interioridad. Me refiero, por ejemplo, a la escena en la cual Salvatore se bloquea durante el ensayo de la secuencia en la que se reúne con los demás conjurados (“¡Si se pudiese arrancar el espíritu al tirano sin desgarrar su pecho!”). El texto de Shakespeare le despierta el recuerdo de una antigua historia de traiciones y castigos, un amigo que hubiera tenido que deshacerse de un infame: sus palabras “eran distintas, pero iguales” a las de Shakespeare, dice Salvatore. También se puede señalar la *lamentatio* de Cosimo sobre su Nápoles, demasiado similar –según su parecer– a la Roma de César. En otras situaciones del trabajo teatral, la “realidad” de la vida carcelaria emerge de la práctica actoral, como si esta fuera un catalizador de sentimientos y tensiones, como en el diálogo entre César y Decius que desemboca en una confrontación protagonizada por Giovanni y Juan. Cito, finalmente, los momentos en los que la cámara de los Taviani focaliza la soledad de los presos, su ansia de libertad: el póster de una localidad de mar de repente se colorea y parece hacerse real, solo para aliviar brevemente el oculto anhelo de fuga de Vincenzo; los “observadores de techos” buscan en las paredes la cara del hijo o encuentran, más habitualmente, las alucinaciones del aislamiento. La mirada se hace aquí empática y la música “recurrente” (el *score* es obra de Giuliano Taviani, hijo de Vittorio,

¹⁵ En cambio, en la película no se encuentra el célebre diálogo-enfrentamiento entre Cassio y Bruto del cuarto acto.

junto a Carmelo Travia) contribuye a modular la tonalidad de las escenas: las notas de un saxófono casi íntimo, que a continuación se esfuma para dar lugar a un murmullo electrónico y luego al clangor de los instrumentos de cuerda y de viento que reproducen los sonidos de la batalla; así, llegados a este punto, se retoman las melancólicas notas musicales del principio que parecen “querer aplacar el dolor con una melodía acariciadora” (Fantuzzi, 2012: 38).

El largometraje tiene una estructura circular y la penúltima secuencia, reavivada por el color nuevamente, nos lleva otra vez al escenario del teatro de Rebibbia. Se suceden los actores representando la batalla de Filipos, el suicidio de Casio, y vemos la muerte de Bruto. Esta vez el saxófono suena acompañando la imagen del cuerpo extendido del conjurado, mientras se acercan, de la oscuridad del fondo de la escena, Cassio/Cosimo y César/Giovanni. Este último mira al compañero que yace de espaldas, que es *también* el cadáver de su asesino, y hace una mueca de sonrisa, luego ayuda a levantarse a Salvatore para el aplauso final del público y se oye el alborozo de la compañía. Acto seguido, como al principio, vemos que Giovanni, Salvatore y Cosimo vuelven a entrar en sus respectivas celdas. Pero en esta ocasión seguimos solo a Cosimo. Después de cerrarse la puerta tras él, solo en la penumbra, alza la mirada hacia el espectador y pronuncia su última frase de la película: “Da quando ho conosciuto l’arte, ’sta cella è addeventata ’na prigione” (“Desde que he conocido el arte, esta celda se ha convertido en una prisión”)¹⁶. Luego vuelve a su “normalidad” de recluso, al gesto más cotidiano: comienza a prepararse, en silencio, una taza de café. Fundido a negro y una vez más las notas del saxófono que acompañan las imágenes de los doce internos que aparecen en el casting inicial. Ahora no hay datos sobre la identidad de los reclusos: un título explica que Cosimo Rega y Giovanni Arcuri son autores de libros autobiográficos; de Salvatore Striano se nos dice que, después de haber cumplido condena, se ha

¹⁶ Es interesante notar que la frase concluía ya la sinopsis del filme, cuyo título provisional era *Dalle sbarre al palcoscenico* (Desde los barrotes al escenario), redactada por los Taviani en mayo de 2010: véase Taviani & Taviani (2010). Dado que otras soluciones narrativas contenidas en la sinopsis fueron abandonadas en las fases siguientes de escritura y de producción (se preveía, por ejemplo, utilizar algunas filmaciones de archivo, artículos de periódico y fotografías para reconstruir el pasado judicial de los protagonistas), deducimos que, en cambio, la frase final se configuraba como un “momento fuerte” ya en la fase de ideación de la película.

convertido en actor profesional. Son los mismos hombres del principio pero a la vez son otros, porque durante el tiempo que les hemos seguido, a través de la mirada de la cámara, hemos sido partícipes del camino que les ha llevado a otra vida.

La última frase de Cosimo puede sonar en cierto sentido retórica, pero resume a su manera la capacidad del arte, en este caso del teatro, de llevar a cabo un camino de conocimiento, de autoconciencia, que es a su vez conciencia de un destino de dolor. En relación con el final, escribe Eliana Elia:

La celda ya no es el lugar donde el delincuente siempre consideró que acabaría, una posible etapa de una trayectoria existencial predestinada (no es casual que un preso no implicado en la compañía teatral llame “bufones” a los actores que no “están en la cárcel seriamente”), sino que se convierte en prisión en el momento en el que el recluso se siente privado de la posibilidad de vivir aquella “otra” vida que el encuentro con el arte le ha permitido percibir en toda su riqueza y complejidad (Elia, 2012: 39).

Considerando lo que unía al gran cineasta americano Howard Hawks con los Taviani, el hecho de tener a Shakespeare como maestro común y haber aprendido del dramaturgo, entre otras cosas, el arte del “final abierto” (Legrand, 1990: 153), *Cesare deve morire*, obra “abierta” desde el inicio, ciertamente no es una excepción. La conclusión de la película se enlaza con el principio y, aparentemente, cierra el círculo, pero en realidad remite al futuro incierto de sus protagonistas, cuya trayectoria humana, aunque esté condicionada por los límites físicos de la cárcel, ya no puede resumirse solo en el estigma del delito y la pena.

3. Conclusiones

Tal vez no esté de más insistir en el hecho de que *Cesare deve morire* es, ante todo, cine, esto es, un texto que responde a las reglas propias del dispositivo cinematográfico, a partir de su naturaleza de reproducción. Aunque se pueda considerar un largometraje “divulgativo” y ejemplar sobre el teatro en la cárcel, sin embargo, sería una ingenuidad imperdonable tratarlo como una suerte de creación al servicio de la “realidad” que representa o, peor todavía, como un mero documento. Más bien,

lo considero un texto que, a través de las modalidades propias del medio cinematográfico, ha sabido contar “desde el interior”, quizás mejor que otras experiencias análogas¹⁷, la realidad del teatro carcelario y, por consiguiente, la detención como condición general.

Tal y como se ha dicho anteriormente, la película desarrolla la naturaleza fronteriza, marginal y siempre “al límite” del trabajo teatral en el interior de una institución penal, y también el *estatus* incierto de quien lo practica. Considerando su indecidibilidad générica, que rechaza fáciles categorizaciones (en parte *fiction*, en parte falso documental en el cual los actores-participantes se ponen en escena a sí mismos en su rol cotidiano, en parte documental teatral sobre los ensayos y la realización de un espectáculo), el filme denuncia la contradicción que existe en el intento de hacer arte dentro de los límites espaciales, logísticos, burocráticos y de otro tipo que impone la institución carcelaria, además de la situación de quien se encuentra irremediamente escindido por un pasado cuya impronta es permanente y un futuro en construcción, día tras día. De esta manera, la película responde al hecho de que el “teatro carcelario, siendo procesal y aventurado, prefiere las formas mixtas” (Meldolesi, 1994: 46). Con continuos tránsitos desde el personaje teatral al cinematográfico, desde el intérprete de teatro al de cine, desde el actor al hombre, se reconoce la urgencia de autoexpresión, un aspecto crucial en el trabajo del actor-recluso, quien se enfrenta necesariamente consigo mismo, llegando a conocerse mejor (pero en el *premier cri* humano está también el nacimiento de la invención escénica, como recuerda Meldolesi citando a Jacques Copeau). En el movimiento osci-

¹⁷ En el cine italiano reciente, está el ejemplo de *Tutta colpa di Giuda - Una commedia con musica* (Davide Ferrario, 2008). Grabada en la *Casa Circondariale “Lo Russo e Cutugno”* de Turín e interpretada por reclusos y actores profesionales (entre quienes se encuentran Kasia Smutniak, Fabio Troiano y Luciana Littizzetto), la película se desarrolla en torno al intento de una joven directora teatral que quiere poner en escena un musical sobre la pasión de Cristo con un grupo de reclusos. Ferrario elige también el camino de la fusión de géneros, con amplias incursiones en el musical y un final en el cual es el mismo director quien entra en acción para desvelar el cuento de lo real. Ferrario, curtido además por una larga experiencia de formación profesional en *San Vittore* y en *Vallette*, parece interesado, sobre todo, en hacer borrón y cuenta nueva de los estereotipos en cuanto a la representación de la vida de los presos. El resultado, sin embargo, es incierto y lo que se aprecia en mayor grado es la manifestación de antirretórica. La aparente extemporaneidad de la escritura filmica no consigue dar coherencia al filme en su conjunto, en contraposición a lo que sucede en la obra de los Taviani, que es capaz de mantener el *suspense*, formal y dramático, desde el inicio hasta el fin.

lante (de entrada y salida) hacia el texto de Shakespeare, vitalmente transformado por las hablas regionales de los actores, se lee otro signo de identidad en el cortocircuito entre el personaje y el hombre activado siempre por el teatro carcelario.

En estas oscilaciones y en estos intervalos, la película juega su propia apuesta, su propia “lealtad” respecto a las historias narradas. Rozando la retórica, el sentimentalismo, incluso el voyeurismo (Pierini, 2012), *Cesare deve morire* se presenta como una obra-experiencia detrás de la cual se palpa la calidez del encuentro con el *otro*¹⁸, sin dejar que el experimentalismo formal le quite sinceridad y emoción¹⁹. Al final, cuando las luces del teatro, y las de la sala, se vuelven a encender, es justamente la intensidad humana de este encuentro lo que permanece en la memoria del espectador con más fuerza.

Bibliografía

- Aguzzi, D. & Minoia, V. (ed.). 2004. *Per uscire dall'invisibile: esperienze di teatro e carcere*. Urbino: Aenigma.
- Artaud, A. 1938. *Le Théâtreet son double*. París: Gallimard.
- Balfour, M. (ed.). 2004. *Theatre in prison: theory and practice*. Portland: Intellect.
- Bernazza, L. & Valentini, V. (ed.). 1998. *La Compagnia della Fortezza*. Sovieria Mannelli: Rubbettino.
- Bertozzi, M. (ed.). 2003. *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*. Turín: Lindau.
- Cavalli, F. 2012. *Lectio magistralis di Fabio Cavalli*, 9 dicembre 2012, presso l'associazione Altrevie di Roma. Recurso en línea. https://www.youtube.com/watch?v=uWaz_IKDzL8 [Acceso 3/1/2013].

¹⁸ Otro punto de contacto, nada banal, entre un cierto tipo de cine y el teatro en cuanto arte del encuentro por excelencia: Vittorio Taviani da las gracias al cine “porque ha hecho posible que personas, que antes no se conocían, se acerquen y se quieran” (Fantuzzi, 2012: 34). Shakespeare ha sido el compañero de viaje durante todo este camino.

¹⁹ No estoy pues de acuerdo con Reviriego (2012), quien tilda la película de una artificiosidad retórica que invalidaría la fluidez narrativa, terminando por debilitar la energía y la intensidad dramática de la obra. El crítico parte del presupuesto de que en *Cesare deve morire* no hay una fusión entre “contenido” y “forma”, sino una supremacía de esta última. Si realmente se quiere permanecer en la tradicional (y problemática) dualidad entre forma y contenido, creo que la fuerza de la obra de los Taviani reside en haber encontrado una forma, una modalidad expresiva, que responde perfectamente a la “materia” de la historia.

- Ciari, L. 2011. *Armando Punzo e la scena imprigionata: segni di una poetica evasiva*. San Miniato: La conchiglia di Santiago.
- De Leo, C. 2012 (1 de marzo). Il teatro che rende “liberi”. *Corriere della Sera*. http://archiviostorico.corriere.it/2012/marzo/01/teatro_che_rende_liberi_co_10_120301059.shtml [Acceso 3/1/2013].
- De Vincenti, G. 1995. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Pratiche.
- Elia, E. 2012. Cesare deve morire. *Segnocinema* 175: 38-39.
- Fantuzzi, V. 2012. Festa a Rebibbia per il film dei Taviani. *La Civiltà Cattolica* 3883: 32-43.
- Ferrante, V. 2012 (18 de mayo). Taviani: “La mia Sicilia scoperta con un treno”. *La Repubblica*. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/05/18/taviani-la-mia-sicilia-scoperta-con-un.html?ref=search> [Acceso 3/1/2013].
- Ferrari, L. 2013 (24 de febrero). Entrevista a Cosimo Rega: “Io ergastolano ed ex boss, con la cultura sono rinato e ho sconfitto la Camorra”. *L’Huffington Post*. http://www.huffingtonpost.it/2013/02/23/io-ergastolano-ed-ex-boss-credo-nella-cultura-contro-la-camorra_n_2748789.html [Acceso 3/1/2013].
- Foucault, M. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Ganci, N. 2012 (2 de marzo). Cesare deve morire: il film dei fratelli Taviani raccontato da Fabio Cavalli. *genovamentelocale.it*. <http://genovamentelocale.it/35587-cesare-deve-morire-il-film-dei-fratelli-taviani-raccontato-da-fabio-cavalli/> [Acceso 3/1/2013].
- Giannoni, M. T. (ed.). 1992. *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*. Piombino: Tracce edizioni.
- Goffman, E. 1968. *Asylum. Le istituzioni totali. La condizione sociale dei malati di mente e di altri internati*. Turin: Einaudi.
- Laurenti, F. & Lupi, D. 2012. Shakespeare torna sul set: Cesare non deve morire. *Il lettore di provincia* 139: 87-96.
- Legrand, G. 1990. *Paolo & Vittorio Taviani*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Manin, G. 2012 (21 de febrero). Sono rinato, sparo solo sul set. *Corriere della Sera*.
- Meldolesi C. 1994. Immaginazione contro emarginazione. *Teatro e Storia* 16: 41-68.
- Montiroli, U. 2012. *Foto dal carcere: il set di Cesare deve morire di Paolo e Vittorio Taviani*. Viareggio: La conchiglia di Santiago.
- Pierini, M. 2012. Cesare deve morire. *Segnocinema* 178: 70.
- Pozzi, E. & Minoia, V. (ed.). 2009. *Recito, dunque so(g)no: Teatro e carcere 2009*. Urbino: Edizioni Nuove Catarsi Urbino.

- Quadrelli, E. 2004. *Andare ai resti. Banditi, rapinatori, guerriglieri nell'Italia degli anni Settanta*. Roma: DeriveApprodi.
- Reviriego, C. 2012. Shakespeare debe morir. *Caimán Cuadernos de Cine* 10 (61): 40.
- Satta, F. 2012. Benvenuto, Fabio Cavalli! *Diversamente aff-abile*, blog de Fiamma Satta, <http://diversamenteaff-abile.gazzetta.it/2012/06/16/benvenuto-fabio-cavalli/> [Acceso 3/1/2003].
- Scott-Douglass, A. 2007. *Shakespeare Inside: the Bard Behind Bars*. Londres/Nueva York: Continuum.
- Shailor, J. (ed.). 2011. *Performing New Lives: Prison Theatre*. Londres/Filadelfia: Jessica Kingsley Publishers.
- Shakespeare, W. 1991. *Julius Caesar*, ed. by Arthur Humphreys. Oxford: Oxford University Press.
- Spagnoletti, G. (ed.). 2012. *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*. Venecia: Marsilio.
- Taviani, P. & Taviani, V. 2010. *Dalle sbarre al palcoscenico*. Roma: texto mecanografiado depositado en la Biblioteca "Luigi Chiarini" del "Centro Sperimentale di Cinematografia" de Roma.
- Teatro e carcere 2013. *Indagine su teatro e carcere in Italia*. http://www.teatroecarcere.net/download/79_CarteBiancheITA.pdf [Acceso 3/1/2013].